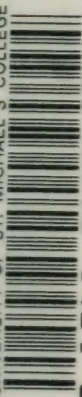


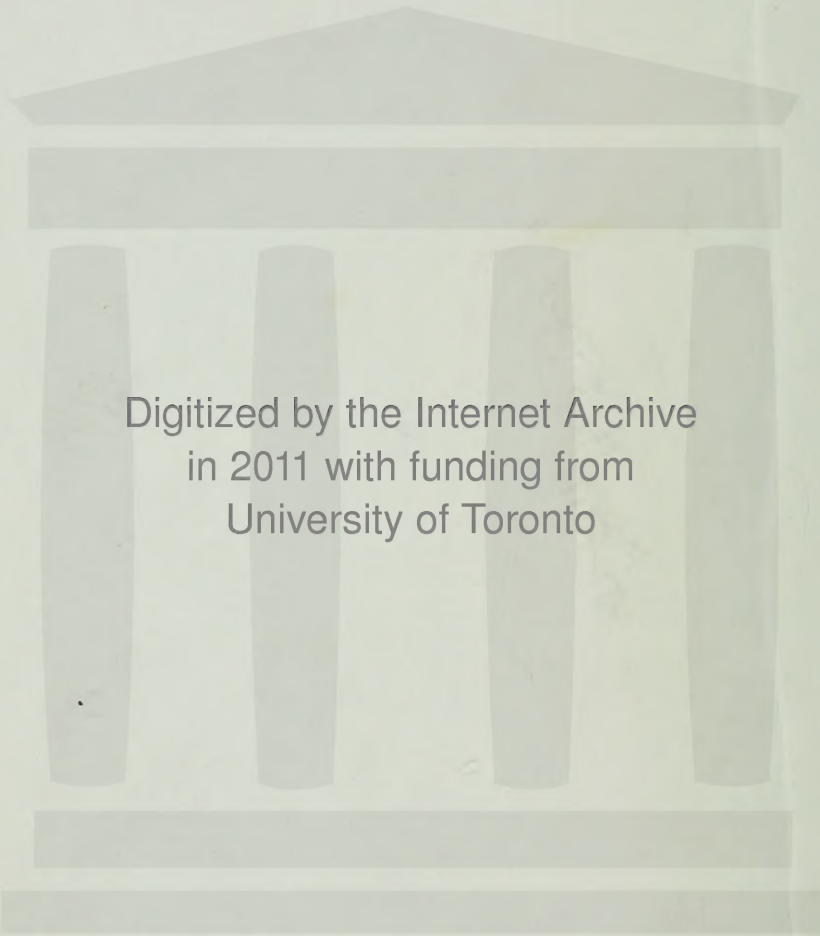
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE



3 1761 01886596 4

CINQ NÔ





Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto



LES CLASSIQUES DE L'ORIENT

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE PATRONAGE

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

ET

LA DIRECTION DE VICTOR GOLOUBEV

~

VOLUME V

IL A ÉTÉ TIRÉ DU PRÉSENT OUVRAGE :
15 EXEMPLAIRES IMPRIMÉS EN DEUX EN-
CRES SUR VÉLIN D'ARCHES A LA FORME,
RENFERMANT UNE DOUBLE SUITE EN NOIR
ET EN BISTRE DES PLANCHES HORS TEXTE
SUR PAPIER DE SOIE JAPON TYCOON, NUMÉ-
ROTÉS DE 1 A 15 ;

140 EXEMPLAIRES IMPRIMÉS EN DEUX EN-
CRES SUR VÉLIN D'ARCHES A LA FORME,
NUMÉROTÉS DE 16 A 155 ;

1.500 EXEMPLAIRES IMPRIMÉS SUR VÉLIN
BOUFFANT DES PAPETERIES DE PAPAULT,
NUMÉROTÉS DE 156 A 1655.

N° 840



Copyright by Éditions Bossard, 1921.

CINQ NÔ



佛陀彌阿無南

LES CLASSIQUES DE L'ORIENT

CINQ NÔ

DRAMES LYRIQUES JAPONAIS

TRADUITS

AVEC PRÉFACE, NOTICES ET NOTES

par

NOËL PERI

Membre de l'École française d'Extrême-Orient

Bois dessinés et gravés par Jean Buhot

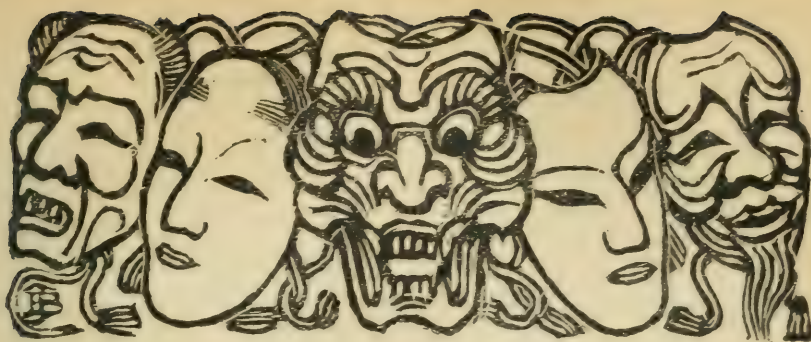


ÉDITIONS BOSSARD

43, RUE MADAME, 43

PARIS

1921



INTRODUCTION

I. — ORIGINE DU NÔ.

La littérature dramatique du Japon a la rare fortune de posséder une forme originale : le *sarugaku no nô*, que l'on nomme communément aujourd'hui *nôgaku*, ou plus simplement *nô*.

Le nô est la première forme dramatique qu'ait connue le Japon; avec lui naquit une nouvelle branche de la littérature. C'est lui qui, le premier, à la place ou plutôt à côté de la danse, mit une action sur l'antique estrade, qui du coup devint une scène; grâce à lui les mouvements et les formes, la beauté plastique de la danse revêtirent des personnages précis qui vécurent et agirent devant les spectateurs. Et sans doute, à l'origine, cette action fut très simple : elle ressemblait plus à une suite de tableaux qu'à ce que nous sommes accoutumés d'entendre sous le nom d'action dramatique, et n'était évidemment conçue que comme élément secondaire, raison ou occasion de développements lyriques, de

chants et de danses, qui restaient la partie essentielle de l'œuvre. Mais elle devait rapidement grandir, occuper sur la scène et dans l'esprit des auditeurs une place de plus en plus importante, réduire les éléments lyriques à l'encadrer seulement, à la commenter, à la servir, au lieu de leur être soumise et de n'exister en quelque sorte que pour eux. Un pas encore, et l'action développée, renforcée, dramatisée, régnera sans conteste sur une scène agrandie, où elle multipliera les épisodes et les péripéties, où, pour frapper et émouvoir la foule, elle réclamera l'aide de moyens matériels et plus ou moins réalistes. Ce sera le théâtre, le drame populaire, et pour autant vulgaire, dont la classe instruite et lettrée se détournera pour retrouver autour de quelques scènes de nô des plaisirs plus intellectuels et plus délicats. Car cette évolution, sans doute inévitable, n'a pu s'accomplir qu'aux dépens des éléments proprement littéraires et du lyrisme caractéristique du nô.

Forme originale et spéciale à la littérature japonaise, de plus première manifestation de l'art dramatique, résumé et en quelque manière synthèse des arts d'un passé déjà long, tels sont les aspects sous lesquels se présente le nô, et les raisons pour ainsi dire techniques de l'intérêt qu'offre son étude. Il en est d'autres sortes. Il fut en son temps la forme littéraire la plus relevée, la plus achevée; les ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles ne nous offrent rien qui puisse lui être comparé à ce point de vue. Il est le joyau littéraire de l'époque des Ashikaga. Il en est aussi pour nous l'expression la plus vraie et la plus forte, et par là son intérêt littéraire s'accroît de son intérêt historique. Il ressuscite devant nous, sous une forme saisissante et que son lyrisme rend plus puissante encore, les sentiments, les pensées, les croyances, les supersti-

tions, les aspirations, toute la vie intellectuelle et morale de ces générations tumultueuses et inquiètes ; il fait agir sous nos yeux leurs dieux, leurs seigneurs, leurs religieux, leurs thaumaturges, leurs guerriers, leurs héroïnes et jusqu'à leurs fantômes ; surtout, il nous montre à merveille la profonde empreinte dont le Bouddhisme avait marqué les hommes de ce temps, la poésie qu'il savait tirer pour eux du spectacle de la nature, et comment il en revêtait l'instabilité des choses et l'impermanence universelle.

Car dans une large mesure cet art est sien, et c'est son souffle qui l'anime. Non seulement ses religieux par leurs prières procurent aux morts la paix et le salut, apaisent les génies et exorcisent les démons ; non seulement ses monastères reçoivent en leurs calmes asiles ceux que l'existence a lassés ou trompés, et sa loi console et secourt les affligés et les misérables ; mais en toutes choses et toujours c'est lui qui parle, c'est sa pensée qu'expriment toutes les bouches. Il infuse vie et sentiment à toute la nature, aux plantes, à la terre elle-même. Mieux encore, c'est lui vraiment qui chante et honore les anciennes divinités nationales ; elles n'y perdent rien de leur prestige, car il se plaît à reconnaître en elles des manifestations (*gongen*) d'êtres ou de puissances que lui-même vénère sous d'autres formes et d'autres noms (1).

Ce caractère religieux du nô est un des points par où

(1) Les nô sont en effet imprégnés au plus haut point des théories du *Ryôbu shintô*, qui prévalurent au Japon durant tout le moyen âge, et furent la principale cause de la rapide diffusion du Bouddhisme dans le peuple. On sait que ces théories, sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre ici, aboutissaient à

il confine au mystère. Ce n'est pas le seul. Comme celui-ci, pour une part au moins, il naquit de fêtes religieuses et populaires, à l'ombre des temples ; il fut mêlé à leurs cérémonies ; il eut, et en beaucoup d'entre eux il a gardé, dans leur enceinte, sa scène particulière sur laquelle, aux jours de fête, il chanta les louanges des dieux, exalta leur puissance et leurs bienfaits, ou dit la gloire du temple et l'histoire merveilleuse de sa fondation. Comme le mystère aussi, le nô fut une prédication d'autant plus puissante que l'action, l'exemple y avait le pas sur le précepte, d'autant plus pénétrante et capable de s'imprimer dans les cœurs qu'elle s'enveloppait de plus de charmes.

Cette origine à la fois religieuse et populaire suggère aussi un premier rapprochement avec la tragédie grecque. Comme celle-ci d'ailleurs, il n'usa tout d'abord que d'une figuration très réduite ; deux personnages lui suffirent, auxquels il adjoignit de bonne heure quelques comparses, dont progressivement les rôles prirent plus d'importance. Mais, dès le début, il réclama le concours d'un chœur dialoguant avec les acteurs ou se substituant à eux et chantant à leur place. La scène, très simple, fut ouverte, en plein air, sans décoration ni voile d'aucune sorte. Les femmes n'y furent pas admises, et tous les rôles y furent tenus uniquement par des hommes. Mais aux acteurs principaux le masque prêta ses multiples expressions et la danse ses mouvements solennels, farouches ou gracieux, tandis que divers

identifier les dieux du Shintoïsme avec des êtres surnaturels ou de grands personnages du Bouddhisme. De là le mélange intime des deux religions dans la plupart des grands sanctuaires et dans la pensée et la dévotion du peuple.

modes de récitatif ou de chant rythmés par un orchestre rudimentaire ajoutaient leur cadence à celle des vers, et en ornaient ou en mesuraient le débit. Comme la tragédie antique aussi, le nô élargit rapidement son domaine, et après les dieux et les temples, il célébra les héros, mit en action la légende et l'histoire, et assouplissant sa forme, en vint bien vite à dire la simple humanité, ses douleurs et ses peines plus que ses joies. Toutefois ces quelques ressemblances ne doivent pas faire oublier les différences qui séparent ces deux genres, une surtout qui, sans doute, est capitale. Le souffle tragique traverse quelquefois le nô : il ne les anime pas. Le plus souvent l'événement tragique, lorsque le sujet en comporte, y est raconté plutôt que mis en acte ; l'intention est moins de le représenter que de le chanter. Le nô est avant tout une œuvre lyrique.

Le nô parut au commencement du ^{xiv}x^e siècle, vraisemblablement à la cour des derniers shôgun de Kamakura, et vraisemblablement aussi sortit des écoles de *dengaku* (*). Mais c'est aux xv^e et xvi^e siècles, sous les shôgun de Kyôto, les raffinés Ashikaga, et dans les écoles de *sarugaku* (*), qu'il donna sa mesure et brilla de son plus vif éclat. Il ne nous reste rien de sa toute première époque ; le *dengaku no nô*, en faveur à certain moment, a laissé peu de traces. Mais le *sarugaku no nô* se forma à son école et sur son modèle, et il y a lieu de croire qu'il nous en a conservé une image assez fidèle.



(*) Nous ne pouvons faire ici l'étude détaillée de ces genres ; pour le moment, il suffit de savoir qu'il s'agit surtout de danses chantées.

En parlant des nô, nous ne pouvons nous dispenser de mentionner au moins les *kyôgen*, comédies ou plutôt farces, qui se jouent sur les mêmes scènes, à titre d'intermède entre deux pièces. De structure très simple, elles ne font guère appel qu'au comique extérieur. Leur jovialité facétieuse repose de la solennité des nô. Nées de la franche gaieté du peuple, elles ont gardé l'accent de son rire et la forme de son ironie. Elles semblent souvent, vis-à-vis des seigneurs, des religieux, des croyances mêmes, une sorte de revanche du respect et de la vénération qu'expriment les nô : le daimyô y est bafoué par son serviteur, le bonze y a des mésaventures ; un joyeux drille y abuse du nom, parfois des ornements et de l'autel même d'une divinité pour jouer les fidèles crédules.



Nous nous proposons dans les pages qui suivent, laissant de côté pour le moment la question complexe et encore imparfaitement élucidée de la formation historique du nô, de l'étudier dans sa forme complète et son état de perfection, forme et état auxquels il atteignit dans les dernières années du xiv^e siècle, et qui ne varièrent qu'assez peu au cours du xv^e, et plus du tout ensuite.

II. — DÉFINITION DU MOT NÔ.

Tout d'abord qu'entend-on par nô, et que signifie ce mot ? L'originalité même de cette forme fait que nous manquons d'un terme adéquat pour la définir. L'expression la plus approchée serait sans doute celle de « drame lyrique », à la condition d'entendre le mot drame sim-

plement au sens général d'action. Il ne faudrait pas évidemment qu'elle suggérât un rapprochement avec nos modernes drames lyriques : entre autres différences fondamentales, le lyrisme de ceux-ci est surtout musical, tandis que celui des nô est principalement poétique, ne demandant guère à la musique que ce que tout lyrisme lui a d'abord demandé, un rythme extérieur pour le soutenir, et des timbres relativement peu variés, sur lesquels à l'infini il pût dérouler et cadencer ses périodes.

Quant au mot *nô*, de lui-même, c'est un verbe signifiant « pouvoir, être capable de, habile », d'où, lorsqu'il est employé substantivement, le sens de « pouvoir, capacité, talent ». Il est en effet certain que *nô* a été employé de très bonne heure pour désigner le « talent » des artistes, danseurs ou exécutants des divertissements dont nous avons parlé, ce dont ils étaient capables, pourrait-on dire si l'on voulait serrer le sens de plus près. Il garde même encore, occasionnellement, ce sens au xv^e siècle, alors qu'existaient déjà les pièces dont nous nous occupons. Mais de « talent, ce dont on est capable » à « ce qu'on exécute, exécution », et de là à « pièce exécutée », la distance n'est pas grande et le passage est aisé ; les spécialistes de *dengaku* et de *sarugaku* l'avaient franchi dès les premières années du xv^e siècle. C'est ainsi que, lorsque Seami Motokiyo, dans son *Kwadensho*, parle de la formation des jeunes acteurs, il emploie des expressions telles que *nô wa agaru*, *nô wa tomaru*, *nô wa sagaru*, etc., qui ne peuvent s'entendre que du développement de leur « talent », de son arrêt ou de son recul. Et d'autre part, le sens de « pièce » est évident dans l'opuscule qu'il consacre à la façon de composer les nô, *Nôsaku-sho*.

Telle a été, croyons-nous, dans ses grandes lignes, l'évolution du sens du mot *nô*, au terme de laquelle il s'est trouvé désigner des exécutions et des pièces dramatiques. Mais la coexistence de plusieurs genres ne permit pas d'abord de l'employer seul ; il y avait des *dengaku no nô*, des *sarugaku no nô*, des *kôwaka no nô*, etc. C'est seulement lorsque les autres genres eurent disparu devant le *sarugaku* triomphant que *nô* prévalut définitivement dans le langage courant. Le terme de *nôgaku* est tout moderne et ne date guère que de l'ère de Meiji.

D'assez bonne heure on trouve aussi le mot *utai*, souvent sous la forme sino-japonaise *yôkyoku*, appliqué au *nô*. Les deux termes ne sont pas absolument synonymes. Tandis que *nô* désigne la pièce elle-même dans son ensemble et son exécution, *utai* désigne directement le genre de chant qui y est employé, et par extension le texte lui-même. Aussi les éditions de ces textes portent-elles toujours le titre d'*utai-bon*, ou quelque autre forme avec *utai* ou *yôkyoku*, jamais avec *nô*.

III. — ACTEURS ET RÔLES.

Le *nô* est essentiellement, et quelque développement qu'il ait pris, une pièce à deux personnages, il serait plus exact de dire à deux rôles, remplis par des acteurs appartenant à deux classes très tranchées, *shite* et *waki*, qui constituent des écoles et des genres absolument distincts. Ces rôles ont chacun leurs caractéristiques et leurs formes spéciales, et les acteurs de *nô* ne les échangent jamais. Autour d'eux se rangent en nombre variable suivant les cas, des comparses chargés de rôles

secondaires ou épisodiques, des comiques, des musiciens, des chanteurs.

Le *shite* est l'« exécutant » ; à la fois chanteur et danseur, il est, comme son nom l'indique, l'acteur principal sur lequel repose pour ainsi dire toute la pièce. Son rôle en est le centre et le pivot. Le *waki*, « côté », est chargé de lui donner la réplique ; il prépare la scène ; sa présence, ses questions, les incidents qu'il fait naître fournissent au *shite* l'occasion ou le prétexte du chant ou de la danse. On a comparé ces deux rôles au protagoniste et au deutéragoniste du théâtre grec, et la comparaison ne manque pas de justesse. Le rôle du *waki* est assurément secondaire par rapport à celui du *shite* ; mais du point de vue du nô, il est primordial. Pour si peu actif qu'il paraisse, c'est grâce à lui, c'est de son opposition avec celui du *shite* qu'est née l'action dramatique, et le nô parut sur la scène avec lui.



Un certain nombre de pièces n'ont que ces deux personnages. Quand les exigences du sujet ou simplement le désir d'étoffer un peu la figuration ou le chant — on verra plus loin que certaines formes demandent l'alternance de deux voix — conduisent à en employer d'autres, il n'est pas pour cela, à proprement parler, créé de rôle nouveau : ces personnages secondaires sont simplement rattachés soit à l'un, soit à l'autre des deux rôles fondamentaux, qui semblent ainsi se partager entre plusieurs acteurs. Le nom qui leur est donné, *tsure*, « accompagnant, suivant », indique bien cette dépendance : ce sont des *shite-zure* ou des *waki-zure*, selon qu'ils « accompagnent » le *shite* ou le *waki*. Ce

caractère de simple doublure se montre de façon très nette dans les pièces de forme ancienne. Le *waki* y apparaît souvent accompagné de deux *waki-zure*⁽¹⁾; tous trois chantent, mais un seul parle, se nomme, agit⁽²⁾; il n'y a vraiment qu'un seul rôle; et que, par suite de manque de personnel ou pour quelque autre raison, un seul acteur y paraisse, rien absolument ne sera changé à la pièce elle-même : le chant seul et la figuration seront moins fournis.

Il n'y a ordinairement qu'un seul *shite-zure*, et à première vue, il peut sembler un peu plus autonome que les *waki-zure*. Il n'en est rien; comme ceux-ci, il représente généralement un personnage indéterminé, sans nom, n'influant en rien sur le développement de la pièce. Il chante, il est vrai, avec le *shite*, il alterne même avec lui dans certains cas; mais ce dialogue est tout musical, et les deux acteurs ne s'adressent pas la parole l'un à l'autre : ce sont deux voix qui se répondent et non deux personnages qui se parlent. Le *shite-zure* ne fait rien de plus; il arrive même qu'il se retire lorsqu'une seconde voix a cessé d'être nécessaire pour l'exécution des passages chantés, et alors il disparaît discrètement par la porte de service; le plus souvent

(1) Les règles du nô exigent deux ou quatre *waki-zure*; pratiquement, à moins de raisons particulières, on s'en tient au premier chiffre. Le *waki* et ses deux *tsure* sont souvent nommés « les trois ministres », *san daijin*, parce qu'ils paraissent fréquemment en la qualité d'envoyés impériaux.

(2) Il arrive pourtant que l'un d'eux ait quelques répliques au commencement de l'intermède; mais elles sont sans importance, et ne constituent à vrai dire qu'une variante du rôle du seul *waki*. Ce n'est qu'assez tard et très rarement que le *waki-zure* reçoit un peu d'individualité.

pourtant il ne quitte la scène qu'à l'intermède, avec le *shite*, mais il ne reparaît plus ensuite. Au point de vue dramatique, le nô fit un nouveau pas en avant le jour où il donna plus de consistance et de personnalité au *shite-zure*, et en fit un rôle plus autonome et en quelque sorte plus réel. Cette idée dut au reste se présenter d'assez bonne heure à l'esprit des auteurs de nô, car nous la voyons pleinement réalisée dans *Chikubu-jima*, par exemple, qui est une des plus anciennes pièces que nous possédions. Elle ne s'imposa pourtant pas de façon absolue ni même générale, car beaucoup de pièces postérieures ne montrent que les deux rôles fondamentaux dans leur simplicité première et continuent à traiter le *shite-zure* comme une voix plutôt que comme un personnage.



Les personnages qui s'ajoutent en quelques cas à ceux qui précèdent ne sont que des *tomo*, « compagnons ». Le plus souvent leur rôle n'est qu'épisodique ; ils représentent des serviteurs, par exemple les porteurs de sabre des personnages principaux. Ce n'est qu'assez tard que le nô, poussé par le besoin de personnages nouveaux, s'avisa de développer ce rôle, d'en augmenter l'importance, et en fit presque l'équivalent d'un *tsure*. Enfin dans un certain nombre de pièces, paraît un « enfant » (*kogata*), dont le rôle est parfois important ; et plus rarement un comparse, chargé d'un rôle épisodique, prend le nom vague d'« homme » (*otoko*), ou de « femme » (*onna*). Exceptionnellement, lorsque les acteurs chargés de rôles secondaires, *tsure*, *tomo*, etc., sont nombreux et forment un groupe d'allure générale identique, comme par exemple les compagnons de

Yoshitsune dans *Ataka*, les promeneurs dans *Saigyô-zakura*, on leur donne le nom de « troupe », *tachi-shû*.



Dans le plus grand nombre de nô, intervient un autre acteur, le « comique », *kyôgen-shi* ou *kyôgen-gata* ou plus simplement *kyôgen*, qu'on appelait aussi autrefois *okashi*. Parfois il est mêlé à l'action même, en qualité de comparse, porteur de sabre, batelier, portier de temple, portefaix, etc. Mais le plus souvent son rôle n'a qu'un rapport indirect avec la pièce elle-même ; d'une manière générale, il a surtout pour but d'occuper la scène pendant l'intervalle qui sépare beaucoup de nô en deux parties nettement tranchées. De là le nom qui lui est donné, *ai*, « intervalle », nous pourrions dire « intermède », nom qui a passé à l'acteur lui-même. L'exécution requiert quelquefois le concours de plusieurs de ces acteurs. Ces intermèdes font du reste partie des nô et ne doivent pas être confondus avec les comédies, *kyôgen*, que les mêmes acteurs exécutent pendant l'intervalle qui sépare deux pièces.



Pendant l'intermède, le *shite* disparaît, soit qu'il quitte réellement la scène, soit que simplement il se retire dans un abri préparé à cet effet, et change de costume, pour revenir ensuite sous une autre forme, parfois même représentant un nouveau personnage. Ce rôle est ainsi partagé lui-même en deux parties, nommées respectivement *mae-jite*, « *shite* antérieur », et *nochi-jite*, « *shite* postérieur ». Cette division peut s'étendre à d'autres rôles : on trouve quelques *shite-zure* qui, *mae-zure* dans la première partie, reviennent dans

la seconde comme *nochi-zure*, représentant eux aussi un nouveau personnage ; mais le plus souvent, le rôle de *shite-zure*, même lorsqu'il jouit d'une certaine personnalité, ne dépasse pas la première partie de la pièce. Quant au rôle de *waki*, sa division en *mae-waki* et *nochi-waki* est plus rare encore, exceptionnelle même. Régulièrement parlant, le *waki* ne quitte pas la scène, et représente le même personnage d'un bout à l'autre de la pièce.



Le « chœur », *ji*, est ordinairement composé de huit à dix exécutants avec un « chef d'attaque » (*ondô*) ou « chef de chœur » (*ji-gashira*). De même que le mot chœur en français, *ji*, ou sous sa forme complète, *ji-utai*, se dit aussi bien de l'ensemble des choristes que des passages dont l'exécution leur est confiée. Au point de vue scénique, le chœur n'a aucune action et ne fait aucune évolution ; il reste assis du commencement à la fin du nô ; sa seule fonction est de chanter. Les choristes ne portent, du reste, pas de costumes appropriés aux différentes pièces ; ils sont simplement en vêtements de ville. Au point de vue dramatique, le chœur prend part à la marche de la pièce de deux façons : tantôt il se substitue à un acteur, généralement au *shite*, pour l'exécution de certains chants, en particulier de ceux qui accompagnent une danse ; tantôt il devient une sorte d'être impersonnel qui se mêle à l'action, soit en exprimant un sentiment suggéré par la situation, soit même en dialoguant avec les acteurs. Il ne représente jamais un groupe de personnages déterminés, comme dans la tragédie grecque.



Ces différentes règles souffrent des exceptions, dont quelques-unes, sans doute, sont imposées par le sujet, mais dont le plus grand nombre paraît bien résulter du développement du nô et de la recherche de nouveaux effets, recherche qui devait amener à la fois la décadence de la forme et son évolution vers un genre de plus en plus dramatique et théâtral. Ainsi, il existe quelques pièces sans rôle de *waki*, ne mettant en scène qu'un *shite* et des *tsure*, c'est-à-dire des acteurs de même classe ; en d'autres, un rôle de *tsure* prend une importance considérable et s'égale presque à celui du *shite* ; on voit parfois des *tsure* n'apparaître que comme danseurs, dans la seconde partie de la pièce ; en d'autres, le *shite* ne fait qu'une courte apparition, et son rôle devient secondaire par rapport à la marche de la pièce, qui repose principalement sur le *waki* ; citons enfin le cas tout exceptionnel de *Murogimi*, où le *shite* ne paraît que comme danseur et ne joue aucun rôle dramatique, ne parle ni ne chante. C'est assez indiquer combien, dans les limites que lui imposait sa forme, le nô chercha à se diversifier, et avec quelle liberté il usa des éléments qui étaient à sa disposition.



Il faut dire un mot aussi des *kôken* et des *mono-kise*, dont aucune exécution ne saurait se passer, encore qu'ils n'y prennent pas part en qualité d'acteurs.

Le *kôken* ou *kôkennin*, « surveillant », assiste à l'exécution en costume de ville, assis au fond de la scène ; il doit apporter, disposer à l'avance les objets nécessaires à la représentation, faire disparaître les menus ustensiles devenus inutiles, fournir à point ceux qui sont réclamés à certains moments, canne, sabre, éventail,

siège même, etc. Il veille à tous les accidents qui pourraient se produire, et doit être prêt même à suppléer le *shite*, si une raison quelconque l'obligeait à quitter la scène. Cette dernière condition n'est généralement plus remplie aujourd'hui; par contre, il arrive souvent qu'on voit deux *kôken* à la fois. Cependant, des acteurs réputés ne refusent pas, au besoin, de remplir ce rôle.

Les *mono-kise* sont les « habilleurs », et proprement les habilleurs du *shite*, bien qu'aujourd'hui au moins, ils s'occupent aussi du *waki*. Les costumes traditionnels et compliqués, les coiffures, les masques dont se sert le nô, et que ne doit pas déranger la danse la plus violente, réclament une dextérité particulière, surtout lorsqu'il s'agit d'en changer complètement en un temps limité, pendant la durée du récit ou de la scène de l'*ai*. Quelquefois, lorsqu'il est peu important, ce changement se fait au fond de la scène, à la vue des spectateurs : il réclame alors une grande sûreté de main, sous peine de devenir ridicule.



L'orchestre se compose de trois ou quatre instruments suivant les cas : une flûte (*fue*), deux tambourins à main, un petit qui se tient sur l'épaule droite (*ko-tsuzumi*), un plus grand qui se tient sur le genou gauche (*ô tsuzumi*), auxquels se joint, pour les apparitions de dieux, de démons, d'esprits de guerriers, et pour certaines danses, un tambourin à baguettes (*taiko*), porté sur un pied qu'on pose sur le plancher. Les musiciens sont désignés sous le nom général de *bayashi-kata*; chacun, en particulier, prend le nom de son instrument *fue-kata*, *ko-tsuzumi-kata*, *ô-tsuzumi-kata* et *taiko-kata*.



Les acteurs de nô sont partagés en trois classes spécialisées chacune dans un genre de rôles dont elle ne s'écarte jamais. Nous avons nommé déjà la classe des *shite* et celle des *waki* ; la troisième est celle des *kyôgen*. Chacune d'elles se divise encore en plusieurs écoles (*ryû*) plus ou moins différentes entre elles, soit par le genre d'interprétation qu'elles adoptent, soit par les pièces qu'elles exécutent, soit enfin par des variantes dans les textes dont elles se servent. On compte trois écoles de *kyôgen*, nommées d'après le nom de leurs fondateurs : l'école Sagi, l'école Izumi, l'école Ôkura. Ce sont elles qui fournissent les acteurs jouant les comédies proprement dites et ceux qui sont chargés des intermèdes dans les nô. Les écoles de *waki* sont au nombre de cinq : Harufuji, Fukuô, Shindô, Takayasu et Hôshô. Les acteurs de ces écoles ne jouent que les rôles de *waki* et de *waki-zure* et quelquefois de *tomo*. Il y a également cinq écoles de *shite* ⁽¹⁾ : Kwanze ⁽²⁾, Hôshô, Komparu, Kongô et Kita. Elles fournissent non seu-

(1) Ce chiffre n'est plus exact aujourd'hui. La famille Ume-waka, qui appartenait à l'école Kwanze, vient de s'en détacher pour former une école particulière (1920).

(2) Cette famille s'appelait primitivement Yuizaki. Mais la grande réputation comme acteurs et comme auteurs de nô de deux de ses chefs successifs, Kwanami Kiyotsugu (1355-1406) et surtout Seami Motokiyo (1375-1455), lui valut plus tard le nom de Kwanze, formé par la réunion des premières syllabes, *kwan-se*, de ceux de ces illustres personnages. Outre les nombreuses pièces qu'il composa ou arrangea, — on lui attribue plus de la moitié de celles qui sont encore exécutées, — Seami avait écrit quelques opuscules traitant de différents points de son art. Longtemps on les crut perdus ; ils furent heureusement retrouvés en 1908, et édités en 1909 par Yoshida Tôgo. On peut dire qu'ils ont renouvelé nos connaissances sur le nô. Ils sont souvent cités dans ce travail.

lement les *shite* et les *shite-sure*, mais la plupart des *tomo*, les *kogata*, les chanteurs du chœur et les *kôken*, voire les *mono-kise*. Elles sont donc de beaucoup les plus importantes à tous les points de vue ; leur histoire est, dans une certaine mesure, celle même du nô. C'est elles seules que l'on a en vue généralement lorsque l'on parle des écoles de nô, sans autre indication. Elles forment deux groupes nommés *kami-gakari* et *shimo-gakari*, suivant qu'elles furent établies d'abord à la capitale (*kami*), ou en province, à Nara (*shimo*) : le premier comprend les écoles Kwanze et Hôshô, le second, les écoles Komparu, Kongô et Kita. Le même groupement est reproduit dans les écoles de *waki*, parmi lesquelles Harufuji et Fukuô appartiennent au *kami-gakari*, Shindô, Takayasu et Hôshô au *shimo-gakari*. Pour distinguer cette dernière de son homonyme *shite*, on la nomme ordinairement *waki-Hôshô* ou *shimo-gakari-Hôshô*. Ajoutons que les nombreux amateurs qui exécutent des nô, par manière de passe-temps ou en guise d'art d'agrément, suivent tous une école une fois choisie et n'en changent guère.

IV. — LA SCÈNE.

A la rigueur les nô, au moins le plus grand nombre d'entre eux, peuvent s'exécuter n'importe où et ne réclament pas de scène spéciale. Ils n'en eurent pas à l'origine et se contentèrent à peu près de ce qui existait alors, c'est-à-dire des simples estrades couvertes destinées à la danse (*butai*). Leur scène en a conservé le nom, qui a servi également plus tard et sert encore à désigner la scène du théâtre ordinaire, et d'ailleurs toute espèce de scène. Cependant, ils l'agrandirent sans doute un

peu et en modifièrent l'agencement par l'adjonction progressive de quelques parties accessoires à leur usage. Les principales et les plus caractéristiques d'entre elles existaient dès les premières années du xv^e siècle, et sont sans doute plus anciennes. Ce qui s'y ajouta, ce qui y fut modifié ensuite, n'a qu'une importance secondaire.

Né d'ancêtres accoutumés au plein air et sur une estrade ouverte aux regards de tous les côtés, le nô semble ne pouvoir se passer d'espace libre autour de lui. Ce serait lui faire violence et le diminuer que l'enfermer dans une enceinte trop strictement délimitée, sur une scène trop exactement close. La netteté trop accusée des contours, en restreignant sa fantaisie et son mépris superbe des exigences comme des possibilités matérielles, s'imposerait trop énergiquement aux sens des spectateurs et ne laisserait pas assez à leur imagination la liberté de conduire à sa guise le décor qu'évoque pour elle la poésie.

Au milieu d'une cour carrée dont trois côtés, ou quelquefois deux seulement, sont occupés par les loges des spectateurs, s'élève à deux pieds environ au-dessus du sol, une estrade carrée de trois *ken* (5 m. 40) de côté. Sous cette estrade, un certain nombre de grandes jarres de terre cuite sont enfoncées dans le sol, l'ouverture en l'air, afin d'augmenter par résonance la sonorité du plancher. Aux quatre angles, de fortes colonnes soutiennent une toiture affectant la forme de celles des temples bouddhiques ou plus exactement des édicules élevés dans leur enceinte. Aucun ornement, pas une tenture, pas de plafond, même pour cacher la charpente, élégante du reste et travaillée avec soin. Au milieu et en avant de la scène, un escalier de quelques

marches (*shirasu-bashigo*) descend jusqu'au sol de la cour. A droite (1), tout le long de la scène et de plain-pied avec elle, court une sorte de balcon ou de galerie étroite, large de trois pieds (0 m. 90), close en dehors par une balustrade basse. C'est la place du chœur qui s'y assied sur deux rangs, laissant libre le tiers de la galerie du côté du public. Au fond, le *kôza*, « arrière-plan », large de six pieds (1 m. 80), est ajouté à la scène proprement dite sur toute sa largeur, mais en reste absolument distinct, et aucune partie de la pièce ne s'y joue. Il est fermé en arrière sur la droite, où est ménagée dans la paroi une porte basse (*kirido-guchi*), destinée aux chanteurs du chœur, au service et à la sortie discrète de quelques acteurs dont le rôle est terminé au cours de la pièce. Sur cette paroi est peint un bouquet de bambous, tandis que sur celle du fond, dénommée, pour on ne sait au juste quelle raison, *kagami-ita*, « planche-miroir », un vieux pin allonge ses branches tordues et déploie sa verdure éternelle. La direction du plancher du *kôza*, perpendiculaire à celle du plancher de la scène, lui a valu le nom de *yoko-ita*, « planches-traversières ». C'est à la limite exacte du *kôza* et de la scène que se placent les instrumentistes, le flûtiste à droite près de la colonne d'angle, puis en allant vers la gauche, le petit tambourin, le grand tambourin, et enfin, quand il y a lieu, le tambourin à baguettes, un peu en arrière. Au fond, à gauche, contre la paroi, s'asseoient les *kôken*; et auprès d'eux vient se placer l'acteur comique chargé de l'intermède, *ai*, en attendant le moment d'intervenir. De l'extrémité gauche du *kôza* part une

(1) Les indications sont données par rapport au spectateur supposé en face de la scène.

galerie de même largeur que lui et dont la longueur doit être de 3, 5 ou 7 *ken* ⁽¹⁾, se dirigeant de biais vers la porte du foyer que ferme un rideau de soie aux couleurs vives. C'est le *hashi-gakari*, expression que traduit suffisamment le mot « pont ». Deux balustrades courent de chaque côté sur toute sa longueur. En arrière, la vue est arrêtée par l'*ura-ita*, « planche de fond », paroi de bois, mitoyenne avec le foyer. Devant le pont sont plantés trois jeunes pins auxquels on donne des numéros d'ordre en partant de la scène. Leur présence avive la sensation de plein air dont nous avons parlé, et ils servent en outre de point de repère aux acteurs. Car certaines parties des nô sont jouées sur le pont, qui devient ainsi une sorte de seconde scène, reculée, permettant des effets très originaux.

Pour la facilité des explications de mise en scène, plusieurs points remarquables de cet ensemble ont reçu des noms spéciaux. A la partie antérieure de la scène, la colonne de droite au pied de laquelle s'asseyait ordinairement le *waki* s'appelle *waki-bashira*, « colonne du waki », ou *daijin-bashira*, « colonne du ministre », parce que, dans les nô de forme ancienne, le *waki* joue le plus souvent le personnage d'un ministre ou d'un envoyé impérial. A gauche se trouve la « colonne du regard » (*me-tsuke-bashira* ou *mi-tsuke-bashira*), vers laquelle le *shite* doit diriger ses regards en certaines circonstances, et qui fournit un point de repère aux acteurs

(1) A en croire le faux *Kwadensho*, livre VI, elle atteignit autrefois jusqu'à 11 et même 13 *ken* (23^m40) sur certaines scènes. Nous citons sous ce nom un recueil de huit opuscules faussement attribués à Seami et parus entre 1596 et 1614. L'ouvrage garde une certaine valeur comme témoin de la tradition.

dont la vue est gênée par le masque. Au fond de la scène, la colonne de droite à côté de laquelle est assis le flûtiste prend le nom de « colonne de la flûte » (*fue-bashira*), et celle de gauche, celui de « colonne du *shite* » (*shite-bashira*), parce que cet acteur se tient généralement près d'elle à son entrée en scène et à la fin des pièces. Derrière celle-ci, la colonne encastrée dans la paroi du fond s'appelle « colonne du comique » ou « colonne du surveillant » (*kyôgen-bashira* ou *kôken-bashira*). La partie de la scène qui se trouve immédiatement en avant de la place occupée par les deux tambourins, c'est-à-dire le milieu de la partie arrière, a reçu le nom de *daishô-mae*, et le *nanori-za* est la place où le *waki* dit le *nanori* et se nomme au public sur le côté gauche de la scène, entre les colonnes du *shite* et du regard.

Le foyer des acteurs (*gakuya*) s'étend derrière la scène ou plus exactement le *kôza*, avec lequel il communique par la porte basse (*kirido-guchi*), et derrière le pont. A l'extrémité de celui-ci et communiquant avec le *gakuya*, est la « chambre du miroir » (*kagami no ma*), où les acteurs revêtent leurs costumes, et qui tire son nom du grand miroir devant lequel ils y mettent la dernière main ou y jettent un dernier coup d'œil avant d'entrer en scène. Elle ouvre directement sur le pont et n'en est séparée que par le « rideau » (*maku* ou *age-maku*), dont nous avons parlé. Elle en reçut autrefois le nom de « chambre du rideau » (*maku no ma*). Ce rideau se relève intérieurement à l'aide de deux bambous. Il ne se lève que pour livrer passage aux acteurs proprement dits; les instrumentistes l'écartent légèrement et se glissent par côté.

Sur cette scène d'une nudité sévère et d'une simplicité si élégante, les nô installent parfois, non pas des décors, mais des figurations d'objets, figurations stylisées en quelque sorte et parfois réduites au delà de ce qui semblerait possible. On les appelle *tsukuri-mono*, « confectiions ». Leur nombre est assez limité. Le seul *tsukuri-mono* qui ait des dimensions et une apparence normale est la cloche de *Dôjô-ji*; car si le support du miroir qui sert en quelques pièces est de hauteur convenable, sa forme paraît très étrange. Par contre, la cloche de *Mii-dera* n'est qu'une sonnette, le chariot de *Matsukaze* un jouet d'enfant, et les cryptomérias (*sugi*) de *Miwa* deux branches de quelques centimètres. Un cadre de deux pieds de côté d'où partent quatre montants supportant un petit toit en chaume représente une maison, — un temple au besoin, en modifiant la toiture; et d'un bateau, le bordage supérieur seul est indiqué par la double courbure de minces lattes rejoignant un cadre léger posé à terre. C'est qu'en tout cela le nô n'entend, en effet, que donner une indication et ne veut ni attirer les regards ni détourner l'attention; son ambition est évidente de se suffire à lui-même; et de ces simples indications mêmes il se passe souvent. Il n'en est que plus libre pour évoquer à son gré la tristesse de l'automne, la douceur du printemps, les terreurs de l'ombre au fond des montagnes, le brocart des feuilles d'érable sur les eaux, le voyage des pèlerins, la fureur des batailles, les concerts célestes et l'horreur des enfers.

V. — FORMES.

Le nô use d'un certain nombre de formes (*kyokuse-tsu*), littéraires et musicales, les unes assez strictes, les

autres plutôt libres. Elles ne sont pas obligatoirement toutes employées dans chaque nô, mais quelques-unes peuvent paraître deux ou plusieurs fois au cours de la même pièce. L'ordre de leur succession n'est pas non plus invariable, encore que les caractères particuliers de quelques-unes déterminent à peu près la place qui leur convient. Enfin il en est qui peuvent se suppléer ou se remplacer réciproquement. Disons un mot de chacune d'elles, et d'abord des plus importantes et des plus caractéristiques, les formes chantées.

A. — FORMES CHANTÉES.

A quelques exceptions près que nous signalerons en leur lieu, elles sont écrites sur un mètre régulier, la « chaîne » (*kusari*), qu'il nous arrivera d'appeler vers, de 12 syllabes, partagé en deux hémistiches, le premier (*kami no ku*) de 7, le second (*shimo no ku*) de 5 syllabes. On y constate assez souvent des allongements, 8 syllabes au lieu de 7, 6 au lieu de 5, et plus rarement des raccourcissements, 6 pour 7, 4 pour 5. Mais il faut remarquer, au point de vue littéraire, que la poésie japonaise admet l'élision dans certaines conditions et que, si la poésie classique, à partir du *Kokinshû*, a abandonné le rythme de 4 pieds, l'ancienne, telle que nous l'ont transmise le *Kojiki* et le *Manyôshû*, l'admet et l'emploie parfois au lieu et place du rythme de 5 (*). Il ne faut pas oublier non plus qu'il s'agit ici de chants et de récitatifs, permettant d'autant plus aisément de dissimuler ces irrégularités qu'ils sont construits sur un rythme

(*) On sait que la poésie japonaise ignore les rimes.

musical assez long, *yatsu-byôshi*, ou, comme on disait autrefois, *ya-byôshi*, rythme à « huit battements », embrassant tout un *kusari*. Les ouvrages techniques expliquent d'ailleurs tout au long, et dès le xv^e siècle Seami expliquait déjà, comment, en cas d'insuffisance du nombre des syllabes, on doit « élargir » le rythme, et, au contraire, le « resserrer » en « ramassant » ces syllabes, lorsqu'elles sont en excès. D'autre part, l'orchestre, par les coups de tambourin et par les émissions de voix mesurées des musiciens, maintient le rythme dont les raccourcissements des *kusari* menaçaient la régularité (').

Presque toutes les formes que nous allons étudier peuvent commencer par un hémistiché de 5 pieds isolé; cela paraît être à peu près la règle pour quelques-unes, et c'est pour les autres, à une exception près, aussi fréquent sans doute que de commencer par un *kusari* entier. Dans les passages dialogués, le *kusari* est quelquefois partagé à l'hémistiché entre les interlocuteurs.

Les formes chantées sont : le *shidai*, l'*issei*, l'*uta*, le *sashi*, le *kuri*, le *kuse*, le *rongi*, le *waka* et le *kiri*.



Le *shidai*, par lequel s'ouvrent la plupart des nô, est toujours formé de deux *kusari* et n'admet jamais

(') Il est vraisemblable qu'à défaut d'un nombre régulier de syllabes, cette poésie se contentait de la succession de rythmes longs et courts. Elle était du reste, et a été pendant longtemps, chantée en forme de récitatif, ou du moins destinée à l'être. Pourvu que les inflexions du récitatif n'en fussent pas gênées, les auteurs semblent donc avoir joui d'une certaine liberté quant au nombre des syllabes.





d'hémistiche isolé. Il offre une particularité qui a été diversement interprétée : dans la grande majorité des cas, les deux *kusari* ne sont pas de même longueur, le dernier hémistiche du second ne comptant que quatre syllabes au lieu de cinq. Ce raccourcissement donne au *shidai* un caractère d'inachèvement, de suspension, qui le prolonge pour ainsi dire, et s'harmonise bien avec sa signification générale. Au reste, le rythme qui en résulte à l'exécution n'est nullement boiteux ; dans le chant, la dernière syllabe, le plus souvent une nasale, s'allonge et s'éteint doucement ; et dans l'indécision qui en résulte disparaît ce que la disproportion des deux vers pourrait avoir de choquant.

Le *shidai* manque en quelques pièces ; par contre d'autres en ont deux appartenant à des rôles différents. Le plus souvent il est chanté par le *waki*, soutenu par les *waki-tsûre* quand la pièce en comporte. On en trouve aussi assez fréquemment dans le rôle du *shite*, exécutés par l'acteur seul ou soutenu de ses *tsûre* suivant les cas ; parfois enfin un *shidai* est chanté par un simple *tsûre*. A l'exécution, le premier vers est chanté deux fois de suite. Puis le *shidai* est immédiatement répété à mi-voix, sans reprise, par le chœur : c'est le *ji-dori*, « reprise du chœur ».

Dans un certain nombre de nô, un *shidai* paraît au cours de la pièce, chanté uniquement par le chœur : c'est proprement le *ji-shidai*. A première vue, il semble ne pas remplir le rôle ordinairement attribué à cette forme, et par conséquent ne pas mériter ce nom. Un examen plus attentif montre qu'il précède toujours une scène ou un chant particulièrement important, et cela suffit, ainsi que nous allons le dire, à justifier le titre qui lui est donné.

Le sens qu'il convient d'attribuer à ce mot a fait l'objet de quelques discussions. Assez ordinairement on lui donne celui de « sujet », le *shidai*, dit-on, exposant sinon le sujet même de la pièce, du moins l'idée principale, ou l'une des idées principales qui la dominant. Or ce cas nous paraît être extrêmement rare, et on en citerait à peine quelques exemples, tous d'ailleurs susceptibles d'une interprétation différente s'accordant aisément avec l'explication plus générale que nous proposons. Il nous semble préférable de traduire *shidai* par « circonstance », qui est à la fois plus compréhensif et plus conforme au sens ordinaire du mot, et s'applique assez exactement au caractère général de cette forme. Le plus souvent chantée par le *waki*, bonze ou pèlerin partant pour visiter un sanctuaire ou un lieu célèbre, officier ou fonctionnaire du palais envoyé en mission, elle parle partout de la « circonstance » du voyage, quelquefois de celle de la saison ou de l'époque, plus rarement d'un détail plus personnel, « circonstance » encore de lieu, de genre de vie, d'état ou d'âge même. Et à les bien examiner, c'est aussi une « circonstance » surtout qu'expriment les *ji-shidai*, en rapport direct avec la scène ou le chant auxquels ils servent d'introduction.

Ce nom d'« introduction », sous la forme *joka*, a d'ailleurs été aussi donné au *shidai*; et celui-ci y a tous les droits, en tant qu'il expose précisément les « circonstances » dans lesquelles des événements qu'il n'indique pas, et qui constituent justement le « sujet », vont se passer. Et encore, plutôt que l'introduction de la pièce entière, il faut y voir l'introduction d'un rôle ou plus exactement peut-être d'un passage déterminé d'un rôle ou d'une pièce. Il serait autrement inexplicable que le même *shidai* pût servir à des rôles aussi absolument

différents que *Kurozuka* et *Ataka*, *Sotoba-Komachi* et *Tomoakira*, etc.



L'*issei*, par la place qu'il occupe ordinairement comme par sa signification, présente quelque analogie avec le *shidai*. Normalement, il commence le rôle du *shite*, comme le *shidai* celui du *waki*; exceptionnellement il arrive que ces formes intervertissent leurs rôles, ou que le *shite* et le *waki* débutent tous deux par un *issei*, comme ils peuvent aussi débiter tous deux par un *shidai*. Enfin on trouve quelquefois un *issei* dans un rôle de *tsure*, mais seulement lorsque ce dernier revêt une importance particulière et est scéniquement indépendant du personnage principal. Sa signification est en général plus concrète, plus directement caractéristique du personnage ou des circonstances que celle du *shidai*, qui reste toujours un peu vague. La forme en est d'ailleurs un peu plus développée.

Le type normal se compose de deux parties : la première, formée d'un hémistiché initial et de deux *kusari*, n'a pas de dénomination particulière et constitue l'*issei* proprement dit ; la seconde, qui compte deux *kusari*, prend le nom de *ni no ku* : elle manque quelquefois. L'*issei* est l'une des formes les plus mélodiques du nô. L'exécution en est ordinairement confiée à deux voix, *shite* et *shite-zure*, ou exceptionnellement *waki* ou *waki-zure* : les deux acteurs chantent ensemble la première partie ; le *tsure* chante seul le premier *kusari* de la seconde ; les deux voix s'unissent de nouveau pour le dernier. C'est sans doute, en partie au moins, pour cette raison que la plupart des pièces où l'*issei* n'est pas suivi de *ni no ku* sont celles où le *shite* paraît sans *tsure*.

Toutefois il arrive aussi que l'*issei* dans son entier soit chanté par une seule voix, et que le chœur y alterne avec un soliste. Il s'exécute en général sur le pont ; les chanteurs sortant du *kagami no ma*, s'arrêtent à mi-chemin de la scène, se faisant face lorsqu'ils chantent ensemble, tournés vers le public pendant le solo.

Nous savons par d'anciens textes que l'*issei* était primitivement un des genres d'exécution des *imayô* que chantaient les danseuses *shirabyôshi*. Il s'agit donc d'une ancienne forme, ou plus exactement d'un ancien genre de chant, sinon simplement d'un mode d'exécution, que le nô emprunta et remania sans doute quelque peu suivant les formes littéraires auxquelles il l'adapta. Car, à ce point de vue, on peut, croyons-nous, distinguer deux classes d'*issei* : d'abord ceux, plus rares et paraissant plutôt au cours de la pièce, qui conservent la forme de l'*imayô*, soit quatre vers de $7 + 5 = 12$ syllabes ; un exemple particulièrement remarquable et à rapprocher de ce que nous venons de dire, est l'*issei* qui précède la danse de Shizuka, une *shirabyôshi* précisément, dans *Yoshino Shizuka* ; ensuite les *issei* du type normal, qui affectent une forme abrégée d'*uta* ⁽¹⁾, à savoir un hémistiche initial de 5 syllabes, suivi de vers de $7 + 5$ syllabes, au nombre de deux si l'on s'en tient à la forme stricte, de quatre si l'on y joint le *ni no ku*. Tous les autres cas peuvent se ramener à ces deux types, dont ils ne sont en somme que des développements, ou, exceptionnellement, des raccourcissements.



(1) Non pas l'*uta* ordinaire, mais l'*uta* spécial du nô, dont il va être question.

L'*uta*, que Seami appelle aussi l'*utai*, proprement le « chant », est une des formes préférées du nô. Elle revient toujours plusieurs fois, généralement quatre fois au cours de chaque pièce. Sa structure est très régulière. Elle est ordinairement de dimensions moyennes. Elle n'a rien de commun en aucun cas avec la forme poétique si connue de trente et une syllabes, *tanka*, à laquelle on donne aussi ce nom, abréviation de celui de *mijika-uta*, « poésie brève ». Elle se rapproche davantage du *naga-uta*, « poésie longue ». L'*uta* normal débute par un hémistiche isolé, qui pourtant peut faire défaut, et il compte de six à huit vers de douze syllabes. Le premier vers est suivi d'un repos que marquent et remplissent quelques coups de tambourin accompagnés d'une figure mélodique de la flûte : c'est l'*uchi-kiri*, « battement de coupure », employé aussi en maints autres endroits du nô. Sur la dernière note de la flûte, le ou les chanteurs reprennent le premier vers et continuent l'*uta*. Lorsque l'exécution est confiée à deux voix, *shite* et *tsure*, cette répétition est faite par le *tsure* seul. Il y a ordinairement une autre « coupure », mais sans répétition, au cours du morceau, et parfois un autre hémistiche isolé ; le dernier vers est répété.

Il existe des *uta* aussi bien dans les rôles de *shite* que dans ceux de *waki*, et il en est de chantés par le chœur. Les derniers ne portent que le nom général d'*uta*. Dans les rôles de *shite*, on trouve, à la suite l'un de l'autre, un *sage-uta*, « *uta* à intonation basse », et un *age-uta*, « *uta* à intonation élevée ». Le premier ne compte généralement que deux vers, avec ou sans hémistiche initial ; il se termine par une coupure. L'*age-uta* est purement et simplement de la forme ordinaire que nous avons exposée plus haut, à cette différence près qu'il lui manque

parfois la coupure que nous avons indiquée vers le milieu du morceau.

Les *uta* appartenant aux rôles de *waki* reçoivent en général des dénominations spéciales. Le « chant d'attente », *machi-utai*, est l'*uta* du *waki* qui suit l'intermède et précède l'apparition du *nochi-jite* dans les pièces qui comportent cette péripétie. Il est ordinairement assez court, de quatre ou cinq vers avec ou sans hémistiche initial. Il comporte la répétition du premier et du dernier vers ; mais il n'y a pas de coupure au cours du morceau : elle n'apparaît que dans les cas exceptionnels où le *machi-utai* atteint la longueur de l'*uta* normal.

Au commencement de la plupart des pièces, le *waki*, après s'être nommé ⁽¹⁾, chante avec les *waki-zure*, si la pièce en comporte, le voyage qu'il est censé faire et les sites qu'il est censé traverser pour se rendre au lieu de l'action. Ce morceau est toujours de la forme de l'*uta*. On lui donne généralement le nom caractéristique de *michiyuki-uta*, « chant du parcours de la route », ou simplement *michiyuki*. *Uta* est seul usité lorsqu'il n'y a pas vraiment description d'un voyage, soit que le déplacement soit de trop peu d'importance, soit que l'auteur ait choisi un thème différent.



Le *sashi* est certainement la forme qui a le plus exercé la sagacité des chercheurs. Ce terme s'applique en effet à des passages aussi nombreux que variés. Bien mieux, suivant les écoles, les mêmes passages portent des désignations différentes : *sashi*, *sashi-goe*, *kakaru* ; il en est même qui n'en portent aucune et dont la nature ne

(¹) Voir plus loin, aux formes parlées, le *nanori*.

se reconnaît qu'aux signes de notation accompagnant le texte.

Le sens même du mot *sashi* est assez obscur. On l'entend le plus souvent aujourd'hui dans celui de *sashi-iru* ou de *sashi-komu*, « introduire entre, ajouter », et on suppose que *sashi* désigne un passage « introduit entre » deux formes de caractère différent pour les relier, ou « ajouté » avant l'une d'elles pour la préparer. Les cas les plus ordinaires et les plus remarquables de l'emploi du *sashi* concordent avec cette interprétation, qui d'ailleurs s'en inspire évidemment et nous est, pour cela même, quelque peu suspecte. Elle ne saurait, au reste, s'appliquer à quantité d'autres passages portant cependant le nom de *sashi*. Nous serions plus portés à voir dans ce mot le nom technique d'un genre récitatif généralement très simple, se bornant souvent à marquer les coupures du débit par quelques inflexions mélodiques peu compliquées. Employé d'abord dans certaines formes composées que le nô emprunta ou imita et dont nous parlerons plus loin, sa simplicité et sa souplesse en favorisèrent l'utilisation en d'autres cas. Une forte raison qui milite en ce sens est que le mot *sashi* n'a pas de forme littéraire nettement déterminée. Il n'est pas astreint au rythme régulier du *kusari*, bien qu'il s'en rapproche ordinairement et s'y soumette quelquefois. C'est en somme de la prose (*kotoba*) chantée, ou, plus exactement, récitée avec des inflexions mélodiques; et lorsque Seami parle du nombre des *ku* qu'il convient de donner à ces passages, ce mot doit être entendu au sens large d'incises, et non absolument de vers de 7 + 5 syllabes.



Les formes que nous venons de voir, encore que, à l'exception de l'*issei*, du *machi-utai* et du *michiyuki*, elles soient parfois chantées par le chœur, sont cependant considérées généralement comme l'apanage des divers rôles particuliers. Au chœur appartiennent plus spécialement le *kuri*, le *kuse* et le *kiri*, qui comportent cependant quelques répliques de solistes ; le *rongi* et le *waka* sont partagés entre eux et lui.

Le terme de *kuri* est employé par toutes les écoles, mais on n'est pas fixé sur son sens originel. Quoi qu'il en soit, il désigne ici un chant animé et aux inflexions variées qui précède le *kuse* auquel le joint un *sashi*. De même que le *sashi*, il n'est pas astreint au rythme régulier de 7 + 5 syllabes ; il est d'ordinaire assez peu développé, et ne compte que quatre à six incisives en moyenne ; il comporte quelques répliques du *shite*, parfois même le premier vers est chanté par cet acteur.



Le *kuse* est, de toutes les formes chantées, la plus développée que contiennent les nô. Il atteint parfois une grande longueur. Il est exécuté en entier par le chœur, sauf une réplique du *shite*, l'*age*, « élévation », ainsi nommée parce qu'elle est chantée sur un ton plus élevé que ce qui a précédé, ton que le chœur conserve ensuite ; cette réplique ne consiste généralement qu'en un seul *kusari*.

Le rythme du *kuse* est calme et régulier, et le timbre est peu varié ; il devient même un peu monotone lorsque le morceau se prolonge plus qu'à l'ordinaire. Par contre, c'est la forme qui offre le plus de liberté, le plus d'irrégularités même, dans la structure et le nombre des

syllabes des *kusari*. Le *kuse* est ordinairement accompagné d'une danse, ou, plus exactement, de quelques mouvements ressortissant à la danse, exécutés par le *shite* : c'est le *mai-guse*, « *kuse* dansé » ; mais il y a aussi des *i-guse*, pendant lesquels le *shite* reste immobile ; enfin, en quelques cas, les deux formes se combinent : assis pendant la première partie du *kuse*, le *shite* danse pendant la seconde. Les *kuse* sont, dans la plupart des cas, un reste des anciennes danses chantées, si populaires depuis le x^e siècle sous le nom de *kuse-mai*, et dont les nô nous ont ainsi conservé quelques parties.



Rongi, qui signifie proprement « discussion », désigne actuellement dans les nô une sorte de dialogue chanté entre le chœur et le *shite*. La forme paraît en avoir été empruntée à certaines cérémonies d'un genre à la fois scolastique et un peu théâtral, en honneur dans les monastères bouddhiques, surtout dans ceux des sectes Tendai, Jôdo et Hokke. On y développait le sens d'un texte ou d'une maxime sous une forme dialoguée, souvenir des anciennes luttes oratoires, argumentations, discussions (*rongi*), dont elles ont conservé le nom.

D'après les éditions modernes, cette indication ne paraît en général qu'une fois dans chaque pièce, deux dans quelques-unes ; elle manque totalement en d'autres. Seami en fait plus d'usage, et à en juger d'après ses Opuscules, il semble que les passages auxquels on donne ce nom aujourd'hui ne soient que des cas particuliers, les plus importants sans doute, de la forme primitive.



Le *waka* suit généralement la danse du *shite*, pendant laquelle les chants se sont tus. Celui-ci, immobile un instant au milieu de la scène, à la place nommée *daishō-mae*, l'éventail ouvert cachant le visage, le commence et chante seul le premier vers ; le chœur le reprend et continue le morceau, pendant que le *shite* exécute une nouvelle danse assez courte et d'un caractère différent de la précédente. Il compte en moyenne de six à huit vers, renfermant généralement des allusions plus ou moins directes à la danse et à ses mouvements. Il est même parfois plus court, et manque complètement dans certaines pièces où cette seconde danse plutôt joyeuse ne saurait trouver place.

On considère communément les *waka* comme des restes des chants et des danses des anciennes *shirabyōshi* ; elles chantaient en effet des *waka*, « chants japonais », ainsi nommés par opposition aux chants chinois, ou pour parler plus précisément, des *imayō*, dont la forme régulière comprend quatre vers de 12 (5 + 7) syllabes. La pose que prend à ce moment le *shite*, et qui est, il faut bien le dire, fort peu favorable au chant, est d'ailleurs une de celles dans lesquelles les anciennes peintures aiment à représenter les *shirabyōshi*.



Enfin on nomme *kiri*, « finale » dirions-nous, le chœur généralement assez court et de forme libre qui termine la pièce. Il s'enchaîne au *waka* avec lequel souvent il ne fait qu'un tout.



Les termes *naka-iri* et *kudoki* sont parfois appliqués à certains passages. Ils ne désignent pas de formes parti-

culières : le premier s'applique aux derniers vers chantés par le chœur avant la disparition du *shite* au milieu de la pièce (*naka-iri*) ; le second à des passages exprimant des plaintes, des lamentations, et demandant pour cette raison un genre d'exécution un peu différent du récitatif ordinaire.

B. — FORMES PARLÉES.

Les passages simplement parlés furent vraisemblablement peu nombreux et peu développés à l'origine et ne prirent d'importance que progressivement. Ils sont appelés *kotoba*, « parole », nous dirions « parlé ». Ils ne sont astreints à aucun rythme régulier. On en distingue quatre genres, caractérisés par quelques différences dans le débit, qui affecte pourtant toujours une lenteur et une solennité monotones.

C'est d'abord le *nanori*, la présentation, littéralement la « nomination », passage plus ou moins développé, dans lequel un personnage, généralement le *waki*, informe le public de son nom, ou plutôt lui donne quelques indications sur sa personne et ses intentions, parfois expose les circonstances dans lesquelles la pièce va s'engager.

Le « dialogue » (*mondô*) appartient aussi au *kotoba*, dont il est le genre le plus libre ; tout en restant soumis aux règles d'articulation en usage dans le nô, il doit cependant, par son calme ou son agitation, ses divers degrés de force, manifester les sentiments qui animent les personnages. Quelquefois des inflexions mélodiques s'y mêlent, après lesquelles reparaît le débit ordinaire. Il se termine régulièrement par un *sashi* (*kakaru*), dialogué aussi, amenant un *uta* du chœur.

L'« appel », *yobi-kake*, est le nom donné aux paroles

adressées de loin à un personnage en scène, généralement au *waki*, par le *shite* encore sur le pont, sinon dans la « chambre du miroir ». Le timbre, naturellement, doit en être élevé et le débit lent et un peu traîné. Toutefois ces passages sont fort courts, et il est peut-être exagéré d'en faire un genre à part : ce n'est, au fond, qu'un cas particulier du dialogue qui les suit immédiatement.

Le *katari* est un « récit » que fait un des acteurs, *shite*, *tsure* ou *waki* suivant les cas, dans quelques pièces, et qui s'intercale dans le dialogue. Le débit en est extrêmement régulier et uniforme, et le retour perpétuel des mêmes inflexions dans chaque phrase risque d'amener rapidement la monotonie. Les bons acteurs l'évitent en ménageant habilement l'articulation et le volume de la voix, et dans cette apparente simplicité trouvent même le secret de beaux effets.



L'« intermède », *ai*, confié à des acteurs comiques, *kyôgen*, peut être de trois sortes. Le *katari-ai*, « intermède en récit », consiste essentiellement, comme son nom l'indique, en un récit dans lequel l'acteur, assis au milieu de la scène, expose à nouveau, et parfois d'après une version différente, l'événement ou la légende qui fait le sujet du nô. Le débit en est du même genre que celui du *katari* dont nous parlons plus haut, un peu moins lent cependant, d'un ton plus élevé, et les syllabes y sont détachées et légèrement martelées. Il est précédé et suivi d'un court dialogue entre l'acteur qui en est chargé et le *waki*, assis lui-même à sa place ordinaire.

Le *tachi-ai*, « intermède debout », est une scène qui, tout en ayant un rapport intime avec la pièce, étant

même quelquefois nécessaire à son développement, se joue cependant en dehors d'elle, pour ainsi dire, en ce sens que les acteurs comiques qui en sont chargés ignorent le *waki* et les acteurs restés en scène, et que ceux-ci, de leur côté, n'interviennent en aucune façon. Tantôt c'est un génie, un des dieux inférieurs honorés dans quelqueune des chapelles du temple dont il s'agit, qui apparaît et fait un récit peu différent du *katari-ai*; parfois ils sont deux ou trois, et la scène s'anime de chants et de danses. Tantôt encore un ou plusieurs personnages jouent une scène en rapport plus ou moins nécessaire avec la pièce.

L'*ashirai-ai*, « intermède de service », consiste dans le rôle joué par un serviteur, un porteur de sabre, un portefaix, etc., intimement mêlé à l'action et dialoguant avec les autres acteurs.

Ce n'est là évidemment qu'une division très générale, les intermèdes offrent une assez grande variété; il en est qui participent des caractères des différentes classes que nous avons énumérées. Ils sont d'ailleurs susceptibles de modifications parfois fort importantes, suivant les écoles. Il existe aussi, pour un certain nombre de pièces, des *kae-ai*, « intermèdes de remplacement », c'est-à-dire différents de ceux qui sont employés d'ordinaire et que les acteurs peuvent leur substituer à l'occasion. L'école Izumi, en particulier, en imagina beaucoup.

VI. — MIMIQUE ET DANSES.

Avec la beauté littéraire, avec l'intérêt de l'action, le nô recherche la beauté plastique. La conception qu'il en a est sans doute un peu étroite, les moyens par lesquels

il la réalise sont, en général, pauvres, et la forme reste assez sèche et un peu raide. Mais il y a de la noblesse et de la distinction, et tout un art dans ses mouvements compassés.

Né de la danse, le nô ne pouvait pas ne pas donner une importance particulière à la mimique; les plus anciens auteurs y insistent et entrent en de grands détails à ce sujet. Mais cette mimique, cette « imitation des choses » (*mono-mane*), est épurée, dégagée de tout élément accessoire, idéalisée en quelque sorte, et réduite à sa ligne essentielle. Celle-ci prend alors une importance singulière et une valeur significative qu'on ne lui aurait pas soupçonnée. Ses moindres inflexions revêtent un sens précis; aucune n'est indifférente. Aussi la démarche, les poses, les gestes sont-ils étudiés et fixés avec un soin tel que Seami a recours au dessin, où pourtant il ne brille pas, et que le faux *Kwadensho* se sert même de figures nues pour en expliquer les détails; il est tel mouvement dont la sinuation précise, aujourd'hui encore, diffère suivant les écoles. De cette minutie résulte une mimique assez pauvre, mesurée, hiératique en quelque sorte, et un peu guindée, très concentrée par contre, et dans laquelle un geste, un mouvement de tête suffit à révéler toute la force d'un sentiment et à émouvoir le spectateur averti : ainsi, dans *Shichiki-ochi*, le dernier regard de Sanehira à son fils, dans *Mii-dera* et ailleurs celui que la mère abaisse sur son enfant retrouvé en l'attirant à elle de sa main posée sur son épaule; ce simple mouvement, par contraste avec la calme solennité ordinaire, prend la puissance d'effet d'un embrassement éperdu et fait couler des larmes dans l'assistance. Tout est prévu et il n'est laissé que le moins possible à la liberté de l'acteur, dont le talent ne s'affirme que dans

la précision aisée, dans la fermeté noble des gestes et des attitudes.

Aussi bien aucun art, croyons-nous, n'approcha davantage de la statuaire vivante. C'est à la sculpture et à la peinture qu'empruntent le plus volontiers leurs comparaisons ceux qui ont traité de cette « beauté de la forme ». Il ne faut que le voir pour reconnaître, suivant une heureuse expression, « le geste éternel de toutes les statues exprimant la douleur » ⁽¹⁾, dans le simple mouvement qui indique les pleurs, la main lentement levée venant deux fois voiler les yeux baissés vers la terre. Mais nulle part peut-être la recherche de la ligne ne se montre plus nettement que dans le geste de l'échanson : ni coupe ni amphore, mais au-dessus de l'éventail du convive tenu horizontalement, celui de l'échanson déployé verticalement se relève lentement jusqu'au-dessus de l'épaule en s'inclinant peu à peu, dessinant ainsi dans l'espace la courbe que suit la liqueur coulant du vase.

La simple démarche est déjà caractéristique. Les acteurs s'avancent lentement, le buste à peine balancé, la tête droite, le regard fixe; les coudes arrondis soutiennent l'ampleur des vastes manches et en développent les plis; les genoux sont légèrement fléchis; pour éviter tout mouvement brusque du corps, les pieds ne quittent pas le plancher; ils glissent à plat, suivant une courbe peu prononcée, à l'extrémité de laquelle leur pointe seule se lève et se repose à terre, marquant ainsi l'arrêt.

—

⁽¹⁾ MIGEON. *Au Japon; promenade aux sanctuaires de l'art.*

Mais c'est évidemment dans la danse surtout que se manifeste et se réalise la « beauté de la forme »; c'est là son domaine propre.

La danse occupe dans le nô une place trop considérable pour que, sans entrer dans des détails techniques qui nous entraîneraient trop loin, nous n'en disions pas quelques mots. On la nomme *mai*, et ce nom indique déjà qu'il ne faut pas l'assimiler à la danse vulgaire, *odori*, où s'ébat la joie populaire et où se trémousse l'élégance des *geisha*, si intéressante et même artistique que celle-ci puisse devenir. Le *mai* consiste surtout en une sorte de promenade aux multiples détours, parcourant la scène et allant parfois jusqu'au pont, aux gestes généralement mesurés et sobres, même lorsqu'ils s'animent; il en est de très lents, qui se sauvent malaisément de la monotonie et d'un certain ennui; il en est de rapides, heurtés, bondissants, danses d'esprits ou de dragons, danse du lion, etc.

Ils sont, en général, à cinq reprises ou, mieux, à cinq phrases (*godan*), sauf les danses de *tsure*, qui n'en comportent que trois (*sandan*); il arrive pourtant qu'on les abrège et qu'on réduise à trois phrases des danses qui, régulièrement, devraient en compter cinq. Chaque phrase se compose de quelques allées et venues caractérisées par des gestes et des attitudes qui varient de l'une à l'autre et ne se reproduisent pas identiques au cours de la même danse. Aucune ne s'exécute sans accessoire: quelquefois, c'est la tige de bambou des folles⁽¹⁾, le *gobei* des prêtresses, le sabre des guerriers;

(1) On donnait ce nom de « folles » (*monogurui*) à des sortes de mendiants, courant les chemins et subsistant de la générosité du public qu'elles s'efforçaient d'amuser par des chants,

mais c'est surtout l'éventail sous ses multiples formes, simple ou splendide, parfois étincelant d'or. Signe caractéristique de cette recherche de la beauté plastique dont nous avons parlé, ces gestes et ces attitudes portent le nom général de *kata*, « forme ».



Il faut distinguer deux classes de danses. C'est d'abord les *mai* proprement dits, qui sont à eux-mêmes leur propre raison d'être, ou, si l'on veut, qui n'en ont d'autre que l'exécution des gestes et des attitudes produisant une certaine « beauté de forme » ne s'adressant qu'aux yeux des spectateurs; aussi généralement ne sont-ils pas chantés : les mouvements du danseur n'y sont rythmés que par l'orchestre. On en compte plusieurs espèces, ayant chacune son nom particulier.

En dehors des *mai* proprement dits, le nô emploie d'autres danses, dont les mouvements reproduisent une scène ou ont une signification définie. La plupart du temps elles sont chantées, et leurs évolutions suivent le sens du texte. Nommons au moins les principales.

Le *bataraki* est fait surtout de bonds et de mouvements violents, rappelant ceux des guerriers pendant le combat. Le nom de *kakeri* est donné à certaines scènes d'égarement ou de folie, et aux combats, réglés comme des ballets, qui ont lieu sur la scène; ceux-ci réclament une étonnante souplesse de la part des acteurs, aussi bien ceux dont la mort est symbolisée par un saut pé-

des danses comiques et des allures extravagantes. Les nô mettent en scène plusieurs femmes ayant recours à ce moyen pour aller à la recherche d'un être aimé, époux, enfant; elles paraissent toujours avec, à la main, une tige de bambou nain (*sasa*).

rilleux sur place et sans élan, que ceux qui tombent à la renverse sans une flexion du corps, en « chute d'arbre mort », comme on dit. Le *tachi-mawari* se rapproche du *kakeri*; il représente une émotion violente, une grande agitation, sous l'empire de laquelle l'acteur exécute de rapides parcours autour de la scène. Dans l'*iroe*, ces mêmes parcours sont exécutés de façon plus lente et plus calme. Les mouvements si particuliers d'une scène de conjuration d'un esprit mauvais par un moine bouddhique portent le nom d'*inori*, « prière ». Enfin il faut faire une place à part à la scène extraordinaire de *Kagekiyo*, où le vieux guerrier aveugle, assis devant sa cabane d'exilé, mime son dernier combat de ses gestes incertains et tremblants; elle n'a pourtant pas, croyons-nous, de nom spécial.

Certaines danses réclament l'adjonction du tambourin à baguettes à l'orchestre ordinaire. Pour les autres on peut donner cette règle : le tambourin à baguettes les accompagne lorsqu'elles sont dansées par une divinité ou un esprit.

VII. — COSTUMES ET MASQUES.

Les costumes présentent naturellement de grandes différences suivant les rôles; mais, en général, ceux qui sont revêtus pour la seconde partie des nô et pour la danse sont très riches et d'une ornementation aussi artistique que variée. La forme en est empruntée, avec quelque liberté, aux anciens vêtements de cour. Le sabre y paraît très souvent, la hallebarde beaucoup moins, l'arc et les flèches rarement; mais, contrairement à ce qu'on pourrait croire, aucune pièce des anciennes armures n'y est employée. Pour le combat, les guerriers rabattent la

partie supérieure du vêtement de façon à dégager les bras des amples manches où ils s'embarrasseraient, et se ceignent la tête d'une étroite bande d'étoffe nouée par derrière et dont les extrémités retombent dans le dos : c'est le *hachi-maki*. L'armure est ordinairement remplacée par un vêtement de forme spéciale, le *hoppi*, et le *hachi-maki* est attaché alors sur la coiffure (*nashi-uchi-eboshi*) qui tient lieu du casque.

Le costume féminin n'a pas l'élégance, ni même l'aspect général qu'on serait porté à lui supposer d'après les peintures du temps ; il est même, à vrai dire, plutôt disgracieux. Il consiste essentiellement en une sorte de robe de chambre (*baku*), ornée d'ailleurs de fort belles broderies aux couleurs vives, ouverte sur la poitrine et serrée à la taille par une cordelette qui la fait légèrement bouffer dans le dos. L'acteur, toujours masqué, porte une « perruque » (*kazura* ou *katsura*), dont les cheveux, séparés par une raie médiane, descendent tout autour de la tête à hauteur du cou, encadrant le masque. Un ruban aux dessins multicolores, le *katsura-obi*, l'enserme à hauteur du front et vient se nouer par derrière, laissant pendre ses deux extrémités jusqu'au milieu du dos. Tel est le costume ordinaire, simple et sans apprêts, pourrait-on dire ; suivant les pièces, surtout pour la seconde partie où se trouve la danse, divers autres vêtements de forme moins engoncée, plus élégants, plus riches aussi, sont passés par dessus le premier.



Les masques méritent une mention spéciale. Ils ont reçu le nom général d'*omote*, ou en sino-japonais *men*, « face ». L'usage en fut vraisemblablement importé de Chine de bonne heure et, sans doute, dès le vi^e siècle,

avec les premières danses dont l'ensemble, fort accru depuis, forma le *gigaku* et le *bugaku*. A en juger par ceux qui sont conservés, notamment dans les musées de Nara et de Kyôto, dans le trésor du temple d'Itsukushima et de quelques autres, les premiers masques étaient souvent de caractère forcé, d'exécution violente, et parfois de dimensions excessives. Très vivants pourtant et d'expression puissante, il y éclate une imagination, une fantaisie énormes, une sorte de maîtrise ou de virtuosité dans la déformation de la figure humaine. Les premiers masques furent, dit-on, faits de sciure de bois agglomérée qu'on renforçait d'un tissu, d'une trame, servant d'armature, et qu'on recouvrait d'une couche de laque. Le genre de travail nécessité par cette fabrication lui a valu le nom de « frappe » ; on dit en japonais : « frapper un masque » (*men wo utsu*). Ce n'est que plus tard qu'on commença à les sculpter sur bois. L'usage qu'en firent les anciennes danses de *dengaku* et de *sarugaku*, puis les nô qui en sortirent, porta cet art à un très haut degré de perfection. Il eut ses maîtres et ses écoles, et il faut lui faire une place importante dans l'histoire de la sculpture à cette époque.

Les masques de nô se différencient des anciens par plusieurs particularités. Tout d'abord, à part les masques représentant quelques génies, les *tengu* par exemple, ils affectent les dimensions de la figure humaine, et si l'on excepte ces mêmes masques de *tengu* et ceux de démons, ils ne la déforment pas. La nécessité de laisser sortir la voix de l'acteur oblige cependant à faire la bouche toujours assez largement ouverte. La diversité des personnages qu'ils représentent demande autant d'expressions différentes que de masques ; tous doivent interpréter en quelque sorte une sorte de vie humaine,

quelque sentiment de nous connu et éprouvé. Enfin, quoique la scène soit assez rapprochée des spectateurs, elle a néanmoins son optique dont il faut tenir compte. En général, les sculpteurs ont su triompher de ces difficultés, et, vus à la scène, leurs masques sont beaux ; il en est d'admirables, surtout parmi ceux de vieillards et de démons, dont les rides ou les traits contractés offraient une prise plus profonde à leur ciseau. Ceux de jeunes femmes, trop lisses, aux contours trop réguliers, sont de beaucoup les moins intéressants ; ils manquent en général d'expression et quelques-uns même sont franchement insipides. A l'inverse des précédents qui veulent un certain recul pour être bien appréciés, ils gagnent parfois à être vus de près ; quelques traits s'y accusent que l'éloignement efface.

L'usage des masques est réservé au *shite* et à ses *tsure* ou *tomo* ; ils n'en portent cependant pas dans toutes les pièces. Le *waki* et ses *tsure* n'en usent jamais. Néanmoins, l'exécution correcte des répertoires actuels en réclame un nombre assez considérable : un auteur en énumère soixante-dix, parmi lesquels il en est, à la vérité, d'assez peu différents les uns des autres pour pouvoir se remplacer mutuellement. Ils ont reçu des dénominations particulières dont il serait sans intérêt de donner une liste complète. Souvent, c'est simplement le nom du personnage, Semimaru, Kumasaka, ou de la catégorie de personnages qu'ils représentent, *uba*, « femme âgée », *jûroku*, « jeune homme de seize ans », *chûjô*, « officier de haut grade » ; parfois, un simple détail de physionomie, *tsuri-manako*, « yeux relevés, obliques », *mika-zuki*, « lune du troisième jour », c'est-à-dire sourcils effilés et bien arqués, etc. Toutefois, il est certains noms traditionnels dont l'origine est moins

aisée à déterminer et le sens moins clair : ils désignent surtout les masques d'esprits violents et de monstres.

Il existe aussi quelques masques plus ou moins grotesques, réservés aux acteurs comiques et servant uniquement dans les cas de *tachi-ai*, dont nous avons parlé plus haut, pour les apparitions de génies ou de dieux inférieurs. Nous ne nous occupons pas ici de ceux qui servent dans les comédies ; ils sont d'ailleurs en petit nombre.



Ajoutons enfin qu'on exécute aussi des *bakama-nô*, « nô en costume de ville » ; ce sont les mêmes pièces, jouées par les mêmes catégories d'acteurs, avec les mêmes accessoires, le même orchestre et le même chœur, mais dans lesquels on ne se sert ni de masques ni des costumes dont nous avons parlé. Les acteurs y portent simplement le costume de cérémonie, le *bakama*, sorte de large pantalon, passé par-dessus l'habit ordinaire. Ce genre d'exécution, très apprécié des amateurs, qu'il dispense de frais considérables, n'est pas dédaigné même des professionnels.

VIII. — FORME GÉNÉRALE ET STRUCTURE DU NÔ.

Le développement régulier et logique d'une action dramatique proprement dite semble avoir assez peu préoccupé les premiers auteurs de nô. Ce qu'ils voulurent surtout, c'est réunir dans un ensemble bien ordonné et d'intérêt croissant, différentes formes littéraires, musicales ou chorégraphiques particulièrement en faveur à leur époque. Ils y parvinrent en les groupant autour d'une action, ou simplement, dans les

commencements surtout, d'une situation, d'un fait minime, ou d'un personnage qui leur servit de lien et fût l'occasion de leur apparition successive. Il était, évidemment, plusieurs manières d'ordonner cette succession, et il est vraisemblable qu'un certain nombre furent essayées à l'origine, pendant une période de tâtonnements dont il ne nous reste malheureusement rien. De l'ensemble des œuvres que nous possédons se dégage assez nettement un type général pleinement réalisé en beaucoup de pièces, à peine modifié en nombre d'autres, et qui ne s'altère sensiblement que dans des œuvres à tendances plus modernes où se laisse déjà voir la recherche de l'effet scénique. Les particularités de structure qu'offrent quelques pièces sûrement anciennes sont de peu d'importance et n'obscurcissent pas la netteté du type général dont nous parlons, et que nous considérons comme la forme régulière et ancienne du nô. Ancienne, disons-nous, car nous la trouvons dans les premières des pièces que nous connaissons ; mais nous ne prétendons pas qu'elle soit absolument primitive, car le nô paraît bien avoir existé depuis un certain temps déjà au moment où celles-ci parurent, et nous savons par le témoignage de Seami que les acteurs s'efforçaient d'adapter leur répertoire au goût du jour, et remaniaient, arrangeaient certaines pièces anciennes dans ce but.

D'après ce type, le nô est une pièce en deux parties, l'une d'exposition, l'autre d'action, ou plutôt de mouvement et d'exhibition scénique ; elles sont caractérisées principalement par une modification dans le rôle du *shite* qui, simplement acteur dans la première, est surtout danseur dans la seconde. Cette modification, de nature à mettre successivement en relief les divers talents de l'exécutant, est indiquée extérieurement par un

changement de costume du *shite*, qui devient plus somptueux en vue de la danse, soit que, pour une raison quelconque, le personnage soit amené à revêtir un vêtement nouveau, soit que, caché sous une forme d'emprunt dans la première partie, il soit censé, dans la seconde, reprendre sa vraie nature et se manifester dans tout son éclat. Ce changement est parfois de peu d'importance et se fait à l'arrière-plan, dans le *kôza*, sans interruption de la pièce ; d'autres fois, il réclame plus de temps, et un intermède, *ai*, prend place entre les deux parties.

Le nô se divise de plus en scènes caractérisées, non pas tant par l'entrée ou la sortie des personnages, que par les formes littéraires ou musicales qui y sont employées. La succession de ces scènes donnera une idée plus claire de la forme générale du nô.

PREMIÈRE PARTIE.

SCÈNE I. — Entrée du *waki*.

Shidai, nanori, michiyuki.

Dans les pièces où le *shidai* manque, il est quelquefois remplacé par un *issei* ; mais il arrive aussi que la pièce commence directement par le *nanori*. Le *michiyuki* est ordinairement suivi d'une courte réplique parlée, dans laquelle l'acteur annonce qu'il est arrivé au terme de son voyage et ce qu'il se dispose à faire : c'est le *tsuki-zerifu*, « phrase d'arrivée ».

SCÈNE II. — Entrée du *shite*.

Issei (avec ou sans *ni no ku*),
sashi, uta (*sage-uta, age-uta*).

L'*issei* manque en quelques pièces. Il est quelquefois aussi précédé d'un *sashi*. On remarquera le parallélisme

des scènes I et II. Il arrive cependant fréquemment — c'est le cas ordinaire dans les *seirei-nô* ⁽¹⁾ — que l'entrée du *shite* se fasse sur un simple « appel », *yobi-kake*, et que l'on passe immédiatement à la scène suivante.

SCÈNE III. — Dialogue et exposition.

Mondô avec ou sans *katari*, *sashi*, *uta*.

Le dialogue qui s'engage entre le *shite* et le *waki* expose généralement ce qui concerne le *shite*, le personnage qu'il prétend être, ce qu'il fait, ce qu'il désire; tout ce qui est dit a pour but de préparer, d'amener sa transformation ou la manifestation de ce qu'il est réellement. La scène est parfois assez développée et des répliques chantées se mêlent au dialogue. Elle se termine toujours du reste par un passage chanté, *sashi*, dialogué lui-même, amenant une reprise du chœur qui chante un *uta*. C'est le « premier chœur » (*shodô*).

SCÈNE IV. — Développement.

Kuri, *sashi*, *kuse*.

Le *kuri* manque quelquefois, comme nous l'avons dit; par contre, il arrive qu'il soit précédé d'un *shidai* chanté par le chœur. Il est très rare que le *kuse* commence brusquement sans au moins un *sashi* qui le prépare.

SCÈNE V. — Suite du développement et conclusion de la première partie.

Rongi, *naka-iri*.

On pourrait aussi réunir les scènes IV et V en une seule. Nous les divisons surtout pour bien mettre en

(1) Voir plus loin le sens de ce mot.

relief la forme composée *kuri*, *sashi*, *kuse*, dont au reste le *rongi* est séparable et, en fait, assez souvent séparé. Quelques pièces d'ailleurs n'en ont pas, ou le reportent à la seconde partie; en ce cas le *naka-iri* succède immédiatement au *kuse*. D'autre part, le *kuse* lui-même, ou, pour mieux dire, toute la scène IV, est parfois reportée à cette seconde partie. Autrement dit, suivant les convenances du sujet, le développement avec ses formes spéciales se place dans l'une ou l'autre.

L'intermède, s'il y en a un, commence immédiatement après le *naka-iri*; sinon, le *shite* remonte à l'arrière-plan (*kôza*), où les *mono-kise* lui passent rapidement un nouveau costume, et la pièce continue avec une modification que nous allons indiquer.

DEUXIÈME PARTIE.

SCÈNE VI. — Entrée du *nochi-jite*.

Machi-utai, *issei*, dialogue chanté.

L'intermède terminé, le *waki* chante le *machi-utai*, précédé quelquefois d'un court *sashi* ou de quelques mots simplement parlés. Puis le *nochi-jite* apparaît et chante un passage auquel on donne parfois le nom d'*issei*, bien qu'il diffère généralement du véritable *issei* à la fois par la forme et le timbre. S'il n'y a pas eu d'intermède, ces deux formes disparaissent, et cette scène se réduit à quelques répliques chantées en forme de dialogue entre les acteurs et le chœur.

C'est ici que se placent le *kuse* et le *rongi* (scènes IV et V), lorsqu'ils sont reportés à la seconde partie de la pièce.

SCÈNE VII. — Danse.

Elle est exécutée généralement par le *shite* seul ; cependant il existe aussi des danses de *tsure*, soit avec le *shite*, soit seuls. Elle est conduite soit par le chant du *kuse*, soit simplement par l'orchestre, et quelquefois en partie par l'un et l'autre.

SCÈNE VIII. — Conclusion.

Waka, kiri.

Le *waka* manque en quelques pièces. Ordinairement, il introduit une nouvelle danse plus animée et plus courte que la précédente, à la fin de laquelle le *shite*, s'arrêtant près de la colonne du *shite* et tourné vers la droite, scande de deux sonores appels du pied les derniers vers du *kiri*.



Telle est, dans ses grandes lignes, la forme générale du nô, forme conventionnelle et rigide, dont les auteurs s'écartèrent peu, mais qu'ils firent effort pour assouplir et varier, tantôt en en développant spécialement telle ou telle partie, tantôt en modifiant l'ordre des éléments dont elle se compose. Toutefois elle possède un cachet si spécial que ces modifications durent toujours se renfermer dans des limites assez étroites.

Dans les nô que nous avons traduits ci-dessous, nous n'avons pas cru devoir indiquer dans le détail les différentes formes chantées ou parlées. La disposition typographique montre suffisamment si le passage appartient à l'une ou l'autre de ces deux catégories de formes, et la division en scènes permet de se reporter au plan général que nous venons d'esquisser.

IX. — CLASSIFICATION DES NÔ ET COMPOSITION DES PROGRAMMES.

On classe ordinairement les nô de deux manières. D'abord, d'après le genre de sujets qu'ils traitent, on les répartit en quatre grandes classes d'importance égale :

1° Les nô de divinités ou de choses divines, *kami-nô* ou *shinji-nô*, mettent en scène soit des légendes mythologiques, soit des légendes relatives à un temple particulier, à sa fondation, à la divinité qui est honorée.

2° Les nô de souhaits heureux, *shûgen-nô*, composés dans le but de louer et d'honorer un grand personnage, l'Empereur surtout, de lui souhaiter prospérité et longue vie, se servent pour cela d'anciennes légendes ou d'apparitions de dieux ou d'esprits. Il en résulte qu'un certain nombre de pièces peuvent être rangées aussi bien dans la classe précédente que dans celle-ci, et sont employées tantôt comme *kami-nô*, tantôt comme *shûgen-nô*.

3° Les nô d'apparitions proprement dites font apparaître, en dehors des dieux et des génies, des esprits de diverses natures. Ils se divisent en nô de mânes, *yûrei-nô*, de caractères très différents suivant qu'il s'agit de mânes de guerriers ou de femmes ; et en nô d'esprits naturels, *seirei-nô*, apparitions d'esprits d'animaux, de plantes, de fleurs, etc.

4° Les nô d'actualité, *genzai-nô*, représentent non pas des événements contemporains, mais des scènes appartenant par leur nature au monde où nous sommes. Ce sont généralement des scènes mi-historiques mi-légendaires, ou encore des scènes de mœurs plus ou moins anciennes, accommodées au goût de l'époque.

Au point de vue de l'exécution, un usage, qui vraisemblablement ne remonte pas au delà du xvii^e siècle et de l'époque des Tokugawa, a établi une autre division en cinq, ou plus exactement en six classes. Il fut admis en règle générale qu'à chaque séance cinq pièces de caractère différent seraient exécutées; si la séance avait un caractère particulièrement solennel, elle devait commencer par *Okina*, et compter ensuite six pièces. L'ordre des pièces devant former le programme d'une représentation ordinaire et le genre de chacune d'elles sont donnés, ce dernier d'une manière approchée seulement, par la formule *jin-dan-jo-kyô-ki*, « dieu, homme, femme, folie, démon ».

La première classe est donc celle des *kami-nô* ou *kami-mono* que nous avons déjà vue.

La seconde classe, *dan*, comprend les « pièces d'homme » : *otoko-mono*, dit-on encore. On les appelle aussi *shura-mono*, « pièces d'Asuras ». La Voie des Asuras a été considérée au Japon comme une sorte d'enfer des guerriers. C'est dans cette Voie aux luttes sans trêve que ceux-ci sont passés à leur mort; c'est de là que leurs esprits viennent implorer les prières libératrices des bonzes. L'élément fondamental de ces *nô* est donc l'apparition de l'esprit d'un héros; ils rentrent dans la première catégorie des *yûrei-nô*.

Dans les pièces de la troisième classe, *jo-* ou *onna-mono*, « pièces de femme », le personnage principal, celui que représente le *shite*, est toujours féminin; ce peut être une femme vivante, ou l'esprit d'une morte, ou encore un esprit apparaissant sous une forme féminine. On y verra donc des pièces classées *genzai-mono*, d'autres classées *yûrei-nô*, et même des *kami-nô*. La coiffure spéciale, *katsura* ou *kazura*, que portent les

acteurs lorsqu'ils jouent un rôle de femme, a valu à ces nô le nom de *katsura-* (ou *kazura-*)*mono*.

Le terme de *kyô*, « folie », ne caractérise directement qu'un petit nombre de nô de la quatrième classe, à savoir ceux dont le *shite* est une « folle », *monogurui*; elle en contient beaucoup d'autres, les *genzai-mono* en général, et même quelques pièces comportant des manifestations d'esprits, telles que *Dôjô-ji* ou *Yamauba*. En général, ces nô affectent une moins grande sévérité de forme et une certaine liberté de composition; les auteurs y semblent déjà préoccupés de la recherche de l'effet dramatique, et on peut y remarquer dans l'ensemble une tentative, un effort pour émouvoir la sensibilité des spectateurs. La mise en scène aussi y est en général plus compliquée, plus travaillée pourrait-on dire; c'est la pièce à spectacle, le nô populaire pour autant qu'il peut l'être, celui du moins qui de prime abord intéressera davantage un public imparfaitement initié; c'est surtout des pièces de ce genre que devait plus tard sortir le théâtre.

La cinquième classe est aussi plus étendue que ne l'indique le mot *ki*, « démon ». Outre les manifestations de démons proprement dits qui légitiment le nom d'*oni-mono*, « pièces de démon », elle comprend les apparitions de *tengu*, d'esprits violents, de mânes irrités, etc. Ces pièces, qui terminent les représentations ordinaires, doivent avoir une animation particulière. Elles rentrent pour la plupart dans la catégorie des *yûrei-nô*.

La sixième classe, qui n'apparaît qu'en des occasions particulièrement solennelles, est celle des *shûgen-nô* dont nous avons déjà parlé. Aujourd'hui, lorsqu'une de ces pièces est au programme, on l'abrège le plus souvent et on n'en exécute guère en ces occasions que la partie

où les souhaits pour l'Empereur sont exprimés. Dans les représentations ordinaires, quelques-unes de ces pièces peuvent prendre la place de celles de la cinquième classe ; le plus grand nombre s'exécutent comme *kami-nô*.



On indique souvent le genre d'une pièce par le numéro d'ordre de la classe à laquelle elle appartient : c'est ainsi qu'on dit *ichiban-mono*, *niban-mono*, « pièces de premier, de second rang », etc. Cette sorte de classification sommaire, encore que pratiquement suffisante, laisse du reste place à quelque incertitude, car il ne manque pas de pièces pouvant, comme nous l'avons dit, être considérées sous des aspects différents, rangées dans des classes différentes, exécutées par conséquent sous tel ou tel numéro, suivant l'occasion ou les préférences des acteurs.



C'est d'après ces principes que se compose le programme d'une représentation. Il comprend régulièrement et dans cet ordre : un *kami-mono*, un *shura-mono*, un *katsura-mono*, un *genzai-mono*, et enfin une pièce très animée, généralement un *oni-mono*. Il faut en outre y introduire le plus de variété possible, éviter d'y montrer deux personnages de même caractère, d'y faire figurer des pièces contenant des danses semblables ou des scènes de même genre, des combats par exemple. Il faut tenir compte aussi de l'époque de l'année dans laquelle on se trouve : car, s'il y a des pièces banales en quelque sorte et qui peuvent s'exécuter en tout temps, le plus grand nombre ne doit être joué qu'à l'époque indiquée par le sujet traité. *Yamauba* et *Mochizuki* par exemple sont de tous les temps ; mais *Kinuta* et *Tatsuta* sont des pièces

d'automne, *Hagoromo* et *Yuya* appartiennent au printemps. Les traditions d'écoles déterminent même à quel mois conviennent telles ou telles pièces; et elles sont encore observées, quoique l'adoption du calendrier grégorien ne laisse plus percevoir cette convenance aussi clairement, et quelques nô paraissent par suite un peu en avance sur l'époque assignée à leur exécution. Les nô du troisième mois s'exécutent aujourd'hui au mois de mars, et l'on peut s'étonner d'y entendre l'éloge des fleurs de cerisier : c'est qu'autrefois ce mois correspondait sensiblement à notre mois d'avril.

Enfin ajoutons que l'usage tend à s'introduire de représentations composées de trois pièces seulement; leurs programmes recherchent naturellement la variété, mais aucune règle fixe ne préside à leur composition.

X. — PIÈCES ET TEXTES.

Le genre nô a constitué une littérature considérable. Les « listes de titres » données en divers ouvrages mentionnent plus d'un millier de pièces, et ne sont pas présentées comme complètes. Il en subsiste environ la moitié; mais, pratiquement, on n'en exécute plus que le quart à peine. Dans la masse de celles qui furent composées, chaque école se choisit une sorte de répertoire, divisé en deux sections, l'une ordinaire et courante, l'autre extraordinaire, et comprenant chacune environ une centaine de pièces. De là l'expression consacrée, *naigwai nihyaku ban*, « les deux cents pièces ordinaires et extraordinaires ». Ces répertoires pouvaient être modifiés suivant les préférences des chefs d'école; mais en fait ils semblent avoir assez peu varié depuis deux

cents ans. Ils coïncident dans leur majeure partie, et ceci tendrait à prouver que de bonne heure l'accord s'était fait à peu près sur les pièces les plus intéressantes et qui méritaient de rester à la scène. Ils présentent toutefois quelques différences qui portent le nombre des pièces actuellement exécutées à 250 environ. Les collections *Yôkyoku tsûkai* et *Yôkyoku hyôshaku* publiées par Ôwada Tateki en contiennent un nombre un peu supérieur. D'autres textes nous ont été conservés par divers ouvrages, notamment le *Bangwai utai hyakuban*, le *Gojûgo-ban utai-bon*, etc. D'autres encore subsistent dans quelques collections particulières.

A quelques exceptions près, et pour la plupart modernes, les textes courants de nô se présentent sous une forme spéciale et dont il est bon de dire quelques mots. Les « livres d'*utai* » (*utai-bon*), pour leur donner leur nom traditionnel, sont en général des fascicules contenant chacun cinq pièces rangées dans l'ordre d'un programme d'exécution. Le texte comporte une forte proportion de *kana*, dont les formes, les caractères généraux, à tendances archaïques, varient suivant les écoles. Pour les passages chantés, les signes d'inflexion, sorte de notation rudimentaire, sont placés à la droite du texte : c'est ce qu'on appelle *fushi-bakase*. *Fushi* est proprement la ligne du chant coupée d'inflexions montantes et descendantes, divisée ainsi en sections assimilées aux articles du bambou; *bakase* désigne surtout le rythme, le « battement », qui règle et gouverne le chant. Le *fushi-bakase* consiste en points, en traits de diverses formes et diversement inclinés, en indications données en *kana* ou en caractères chinois de forme simplifiée. Il est comparable dans une certaine mesure à la notation neumatique des plus anciens manuscrits de

chant grégorien ; mais aucune clef, aucune portée n'en a jamais livré le secret ni rendu la lecture possible sans le secours d'un maître.

Les *utai-bon* ne donnent pas le texte des intermèdes ; d'une manière générale, ils ne donnent pas non plus celui des rôles de *kyôgen* qui sont mêlés intimement à certaines pièces ; les répliques de ces acteurs, quelle que soit leur importance, sont indiquées simplement par l'expression *shika-jika*, « ceci et cela », ou encore, notamment dans les livres de l'école Kongô, par *serifu ari*, « ici il y a du parlé ». On n'y trouve non plus aucune indication de mise en scène, ni même de liste de personnages.

Chaque école a naturellement ses éditions spéciales, offrant entre elles d'assez nombreuses variantes de texte, généralement légères et ne portant guère que sur les passages parlés. Elles diffèrent aussi par le nombre de volumes dont elles se composent. L'édition de Hôshô en a 42, celle de Kwanze 41 ; Kongô et Kita ont tous deux 40 volumes ; Komparu n'en a que 30.

Les textes ne furent imprimés qu'à une époque relativement récente, au commencement du xvii^e siècle, alors que la tradition des différentes écoles y avait déjà introduit des variantes au milieu desquelles il ne nous reste aucun moyen de retrouver le texte primitif.

Vers le milieu du xviii^e siècle, le quinzième des Kwanze, Motoakira, s'inspirant de quelques indications dont la tradition de la famille faisait remonter l'origine à Seami Motokiyo, revit le texte de toutes les pièces du répertoire, et sous prétexte de les ramener à leur état originaire, y introduisit d'importantes corrections qui les modifièrent sensiblement. C'est ce qu'on appelle, du nom de l'ère pendant laquelle cette tentative fut faite, la

« réforme de Meiwa ». Mais ces corrections furent jugées excessives, et la réforme fut abandonnée.

XI. — STYLE DES NÔ.

Sans vouloir instituer ici une véritable étude littéraire, il paraît utile de dire quelques mots du style des nô. Après tous ceux qui en ont parlé, nous répéterons que, dans l'ensemble, ce style est difficile; il l'est non seulement pour les japonisants étrangers, mais pour les Japonais eux-mêmes, parmi lesquels ne le comprennent aisément que ceux qui ont fait quelques études littéraires. Mais il y aurait une grave exagération à représenter cette langue comme à peu près universellement incomprise aujourd'hui. Sa réelle difficulté est au fond toute naturelle, et tient à des causes qui auraient le même effet en tout pays : l'âge des nô, le caractère poétique du style, la société à laquelle ils s'adressaient.

Ils ont été écrits au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècles; on n'y parlait pas comme aujourd'hui; bien plus, œuvres littéraires, les nô ne se servent pas de la simple langue courante, et la leur diffère singulièrement par exemple de celle des *kyôgen*, ce précieux témoin du langage vulgaire de l'époque. Ils affectent un certain archaïsme et des tournures nobles et pompeuses. Ils font de nombreux emprunts à l'ancien style classique; mais alors que celui-ci admettait fort peu de mots d'origine étrangère, en interdisait même l'emploi dans les poésies, la langue des nô est fortement mêlée d'expressions sino-japonaises, dont de plus un certain nombre sont désuètes aujourd'hui. On y rencontre enfin à chaque pas, pour ainsi dire, des expressions bouddhiques : il en

est de simples, ordinaires, couramment employées encore aujourd'hui, mais il en est aussi de plus rares, presque savantes, demandant en tout cas pour être comprises une certaine connaissance des doctrines religieuses. Cette connaissance ne manquait pas à l'époque, qui était une époque de foi et d'études bouddhiques; malgré la différence des temps, elle est encore assez commune aujourd'hui pour que ces expressions, qui arrêtent le japonisant étranger, n'étonnent point l'amateur japonais et soient comprises de lui sans peine.

La difficulté particulière inhérente au style poétique en toute langue s'accroît ici de celle qui résulte des artifices littéraires spéciaux à la poésie japonaise. Pour ne parler que des principaux, il y a le « mot-appui », l'« introduction », l'« appel » de mots, et surtout le « mot à double emploi » ou « mot reporté ».



Le *makura-kotoba* qu'on a appelé « mot-oreiller », et que, prenant *makura* dans son sens large, il paraît préférable d'appeler « mot-appui », est une sorte d'épithète homérique, traditionnellement appliquée à certains êtres et à certains objets. Ainsi *yama*, « la montagne », sera souvent *ashi-biki no yama*, « la montagne où les pieds se traînent »; le ciel sera « éternel », comme on traduit aujourd'hui *bisakata no*, qui vraisemblablement devait signifier anciennement « en forme de gourde », *bisagokata*. Car l'origine de ces expressions est assez ancienne pour que le sens de plusieurs soit devenu douteux, et soit complètement perdu pour quelques-unes. Mais cela importe peu; pour les initiés, l'épithète fait corps avec le mot auquel elle n'ajoute rien, rien que le rythme

d'un vers ou d'un hémistiché, car elle est régulièrement de cinq syllabes.

Le mot-appui, d'un emploi extrêmement fréquent dans l'ancienne poésie — il abonde dans le *Manyôshû* — perdit peu à peu de sa faveur ; et au xv^e siècle il n'en restait en usage qu'un nombre assez restreint.



L'« introduction », *jo*, est une courte proposition sans rapport direct avec l'objet ni le sens réels de la poésie où elle intervient, et n'ayant d'autre but que de préparer, d'amener l'apparition d'un mot important, soit qu'elle le qualifie, soit qu'elle l'évoque par assonance, soit qu'elle le présente en un jeu de mots, *kenyôgen*, dont il va être question plus loin. Une poésie de l'*Ise monogatari* en fournit un exemple classique :

<i>Kaze fukeba,</i>	Quand souffle le vent,
<i>Okitsu shira-nami</i>	De la mer les vagues blanchissantes
<i>Tatsuta-yama</i>	S'élèvent ; la montagne Tatsuta,
<i>Yoha ni wa kimi ga</i>	Pendant la nuit mon seigneur
<i>Hitori yukuran.</i>	Tout seul va donc la franchir.

Les deux premiers vers ne servent qu'à « introduire » le nom de la montagne Tatsuta, au moyen d'un jeu de mots sur *tatsu*, « s'élever », qui forme la première partie de ce nom.

Par certain côté, l'introduction se rapproche du mot-appui ; elle en diffère en ce qu'elle n'a rien de fixe ni de stéréotypé, et qu'elle est toujours plus développée que lui ; elle est normalement de deux et même de trois vers, 12 ou 17 syllabes.



L'« appel » résulte d'une relation soit naturelle, soit artificiellement établie entre certains mots; en vertu de cette relation, l'un évoquera l'autre en quelque sorte, en déterminera le choix ou en préparera l'apparition. Ainsi, s'il doit être question de « fil », par exemple, il sera élégant d'« appeler » ce mot en introduisant d'abord dans la phrase, fût-ce en la torturant un peu, ceux de « saule », de « cascade », de « tissage », etc., et réciproquement. Ou encore, si après *matsu*, « pin », paraît *yama*, « montagne », ou si à *tabi*, « voyage », s'enchaîne *koromo*, « vêtement », c'est que ces mots, qui n'ont rien à faire avec le sens de la phrase, sont appelés par ceux qui les précèdent, parce que le fréquent usage des expressions « montagne des pins » et « vêtement de voyage » a créé entre ces mots une relation particulièrement intime en vertu de laquelle le premier tend à tirer le second à sa suite.

On se rend compte que ces artifices poétiques introduisent parfois dans la phrase des mots et même des propositions surnuméraires sans rapport avec le sens général, simples ornements purement verbaux, véritables jeux de la langue poétique, par lesquels on ne doit pas, tout en les appréciant, se laisser distraire de l'idée dont l'expression se poursuit. On pourrait en un certain sens les comparer à de brefs regards jetés sur un paysage plus ou moins attrayant en lui-même, tout en continuant une conversation dont ils ne détournent pas l'attention.



Le « mot à double emploi », *kenyôgen*, doit ce nom à ce qu'il est pris à la fois en deux sens différents. On l'appelle aussi *kake-kotoba*, expression de même signifi-

cation, mais difficile à traduire littéralement, sinon peut-être par « mot posé, accroché, reporté » sur un autre.

Dans sa forme la plus simple, il n'est que le jeu de mots et presque le calembour; c'est celle que l'on remarque dans la poésie suivante de Bunya no Yasuhide (*Kokinshû*, l. V) :

<i>Fuku kara ni</i>	Parce qu'à son souffle
<i>Aki no kusa-ki no</i>	Les herbes et les arbres de l'automne
<i>Shiorureba,</i>	Se flétrissent,
<i>Ube yama-kaze wo</i>	Ce vent de la montagne, il est bien juste
<i>Arashi to iwan.</i>	De l'appeler ouragan.

Et aussi « cruel », *arashi* ayant les deux sens.

A un degré plus élevé, les deux sens du *kenyôgen* se superposent dans la phrase; la construction régulière de celle-ci réclamerait deux mots : il n'y en a qu'un seul, sur lequel est « posé, reporté » un second sens. Voici par exemple la jolie poésie que composa le dernier des shôgun, lorsque, ne voulant pas lutter contre l'Empereur, il se retira au grand temple d'Ueno à Edo :

<i>Kimi no tame,</i>	Pour l'Empereur,
<i>Tami no tame tote,</i>	Pour le peuple aussi,
<i>Shibashi yo wo</i>	Un moment au monde
<i>Shinobu-ga-oka ni</i>	Je me dérobe; à la colline du Secret
<i>Sumi-zome no sode.</i>	J'habite, ma manche teinte de noir.

Dans le nom de la colline d'Ueno, colline du Secret ou du Souvenir, Shinobu-ga-oka, *shinobu* est d'abord pris à part avec son sens de « se cacher, se dérober »; et sur le mot *sumi*, sont additionnés les deux sens « habiter » et « encre » ou « noir », couleur du vêtement religieux.

Un degré de plus encore, et le double sens s'étendra à

presque toute la phrase, comme dans cette poésie anonyme du I. XV du *Kokinshû* :

<i>Wasuraruru</i>	Oublié,
<i>Mi wo Uji-bashi no</i>	Ma vie est en proie à la peine
<i>Naka taete,</i>	Notre union est rompue
<i>Hita mo kayowanu,</i>	Personne ne vient me voir ;
<i>Toshi zo benikeri.</i>	Et des années ont passé ainsi.

Ou : ... [tel] le pont d'Uji
 Rompu en son milieu ;
 Personne n'y circule plus...

Cette double signification qui circule à travers toute la poésie est due à deux *kenyôgen*, à un surtout, *Uji*, nom de lieu, et *ushi*, « triste, douloureux », et aussi *naka*, « milieu, intervalle » et « ensemble des actions et des sentiments unissant les amants ». — Ajoutons que souvent le double emploi ne porte en réalité que sur une partie d'un mot, *awa* dans *aware*, *nami* (*nashi*) dans *namida*.

Ces deux derniers emplois du *kenyôgen* sont les plus intéressants, le dernier surtout, et ils ont, étant donné le génie de la langue japonaise, un charme indéniable. C'est eux qu'avait en vue M. Chamberlain, lorsqu'il comparait le *kenyôgen* à une sorte de gond ou de pivot sur lequel la phrase tournait pour repartir dans une direction nouvelle, et lorsqu'il disait que ce mot, appartenant à la fois à deux propositions, les unissait en lui, de sorte que la première n'avait pas de fin logique. Cela est exact ; mais il ajoutait que la seconde n'avait pas de commencement logique, et ceci paraît moins fondé. Normalement, la seconde proposition est complète ; seule la première semble ne l'être pas, parce que le mot qui la termine est « posé, reporté » (*ii-kakete aru*) sur celui qui commence la suivante. La fin de l'une semble

se perdre et disparaître dans l'éclat du lever de celle qui lui succède. De même l'expression « mot-pivot », malgré sa commodité, ne paraît pas devoir être adoptée pour rendre *kenyôgen* et *kake-kotoba*, car elle ne correspond qu'à certaines espèces, aux plus intéressantes il est vrai, mais pas à toutes les espèces de *kenyôgen*. Dans le premier exemple cité ci-dessus, *arashi* est un *kenyôgen* : ce n'est pas un mot-pivot.

Les nô font un grand usage des mots à double emploi dans les passages chantés. Il arrive que plusieurs propositions se suivent enchaînées les unes aux autres et comme « portées » les unes sur les autres par des *kenyôgen* : on a l'impression d'un déroulement continu, d'immenses phrases ne finissant jamais, semblant rebondir toujours au moment de conclure. La traduction, forcée de doubler chaque fois certains mots, s'allonge et s'alourdit ; et il est tels passages dont elle ne se tire pas, à moins de sacrifier une part des sens qu'ils enferment.

Enfin, à l'origine, les nô s'adressaient principalement, sinon à peu près uniquement, à la haute classe de la nation, à une aristocratie instruite, lettrée, de goûts délicats et raffinés. De là chez eux une recherche de l'expression qui va parfois jusqu'à l'affectation et aux concetti. De là de multiples citations de poésies anciennes, japonaises ou chinoises, et même de simples allusions qui suffisaient à rappeler aux auditeurs des œuvres bien connues d'eux. De là encore, dans les pièces de Seami surtout, ces sortes de développements ou de variations autour d'une poésie, d'une expression célèbre, qui souvent nous paraissent peu naturels, forcés ou prétentieux, parfois même insipides, véritables

exercices de virtuosité d'un maître du genre, qui devaient intéresser certainement, mais ne pouvaient intéresser que des esprits très cultivés, amoureux du rare et du subtil.

C'étaient les mêmes d'ailleurs qui, en d'autres genres, se délectaient de la préciosité affectée et de la minutie un peu puérile de la cérémonie du thé, qui s'extasiaient au symbolisme compliqué, au détail imprévu ou curieux des jardins de Nôami et de Sôami, qui fondaient des écoles et discutaient sérieusement des arrangements floraux.

A un public qui n'aurait pu reconnaître au passage ces allusions, ces citations, les compléter au besoin, se rappeler leur origine et saisir ainsi de suite par quel côté et comment elles pouvaient se rapporter au sujet de la pièce ou à la scène en cours, un nô eût été en partie inintelligible. Mais pour l'aristocratique auditoire auquel il s'adressait, cela n'était qu'un jeu; et ce jeu devait plaire à ces esprits nourris de littérature, comme plaît tout exercice où l'on excelle. Ces allusions, ces citations qui déroutent parfois le japonisant étranger, ils avaient plaisir à les reconnaître, à en saluer l'apparition adroitement ménagée, et ils savaient sans doute gré à l'auteur de les laisser incomplètes pour leur permettre de les achever eux-mêmes mentalement. Ils en admiraient le nombre, l'à-propos, l'imprévu. La chose offrait un danger, celui de conduire rapidement à l'afféterie et à la recherche excessive. Il ne fut pas toujours évité. Elle a eu un autre effet assez inattendu : elle a fait croire à quelques écrivains étrangers que la pauvreté d'invention des auteurs des nô les avaient obligés à piller au petit bonheur les expressions et les poésies de leurs devanciers.

Telles sont, croyons-nous, les principales raisons de la difficulté du style des nô, difficulté réelle, sérieuse, mais qu'il ne faut pourtant pas exagérer. Elles peuvent se résumer en une seule : les nô sont des œuvres éminemment littéraires. Et si peut-être on a raison de dire qu'une pièce trop littéraire n'est pas « du théâtre », il faut conclure que par ce côté encore les nô n'en sont effectivement pas.

~

Les pièces dont nous donnons ci-après la traduction ont été choisies de façon à pouvoir composer le programme régulier d'une représentation : un nô de divinité, un de mânes guerriers, un de femme, un d'actualité, ces deux derniers pouvant d'ailleurs échanger leur spécification et leur rang, et un de démon. Le lecteur y trouvera ainsi un spécimen de chacune des classes de nô.

Nous nous excusons de la longueur des notices dont nous les faisons précéder. Les faits et les personnages historiques, les idées religieuses, dont parlent ou dont s'inspirent ces pièces, ne nous ont pas semblé devoir être suffisamment connus pour qu'elles puissent être bien comprises sans des explications assez développées.





OIMATSU

LE VIEUX PIN

PAR

KWANZE SEAMI MOTOKIYO

NOTICE

A n'en juger que d'après son titre, le sujet de ce nô est un arbre séculaire, le Vieux-Pin, Oimatsu, vénéré comme arbre sacré dans l'enceinte du temple Anraku-ji à Dazaifu, province de Chikuzen (Kyûshû) (¹). En fait, il dépasse de beaucoup cette faible donnée. La première partie de la pièce mêle à l'éloge de ce pin celui du Prunier-Volant, Tobi-ume, autre arbre sacré du

(¹) Ce temple existe encore, mais il a été enlevé au bouddhisme et attribué au shintoïsme, et porte aujourd'hui le nom de Dazaifu-Tenjin-ja.

même temple, et finalement l'éloge du temple lui-même : dans la seconde partie, le dieu ou génie du *Vieux-Pin*, apparaissant dans sa gloire et accompagné, au moins dans l'intention primitive de l'auteur, de celui du *Prunier-Volant*, vient promettre à l'Empereur longue vie et prospérité. Mais nous n'avons là, pour ainsi dire, que la contexture extérieure de la pièce. C'est à *Dazai-fu* que fut exilé et mourut le célèbre *Sugawara no Michizane*, ministre des empereurs *Uda* et *Daigo*, déifié depuis sous le nom de *Temman-Tenjin*, et l'*Anraku-ji* fut élevé sur sa tombe ; c'est de sa légende que le *Vieux-Pin* et le *Prunier-Volant* tirent leur caractère sacré. Et c'est de lui en réalité qu'il s'agit, directement ou indirectement, tout le long de la pièce, sur laquelle son ombre, tour à tour triste et glorieuse, semble planer. A chaque instant, un mot, une allusion, qui n'échappent point à l'auditoire averti, la rappellent, la font apparaître sous les branches et les fleurs des arbres sacrés ; les plaintes du vieux jardinier du temple sont les siennes, et c'est à son esprit accueilli parmi elles que les puissances célestes ont commis la protection de l'Empereur et du pays. L'art des *nô* excelle à superposer ainsi les idées et les sujets ; mais nulle part peut-être il n'y a mieux réussi que dans *Oimatsu*.

Il paraît difficile de bien comprendre cette pièce et d'en apprécier suffisamment le charme — celui surtout qu'y goûte le public pour lequel elle fut écrite — sans quelque connaissance du personnage qui en est le centre et le rôle principal encore qu'invisible, et des légendes formées autour de son nom, qui ont tant contribué à la popularité de son culte.

Sugawara no Michizane (845-903) est l'une des figures les plus populaires de l'histoire du Japon. Sa famille, sans être des plus illustres, descendait pourtant du fameux Nomi no Sukune, et par lui prétendait remonter jusqu'à Ame no hohi no mikoto, un des compagnons de Ninigi no mikoto. Chargée depuis le règne de l'empereur Suinin et la mort de l'impératrice Hibasu-hime (3 ap. J.-C.)⁽¹⁾ de la fabrication des haniwa⁽²⁾, elle porta d'abord le nom de Hanishi ou plutôt Haji. A l'époque de Nara, l'usage des haniwa s'étant perdu, ce nom ne répondait plus à rien ; en 729, sur la demande du chef du clan, Furundo, et de quinze de ses membres, l'empereur Shōmu le changea en celui de Sugawara, nom de l'emplacement qu'elle occupait. Dès ce moment la famille s'occupait de littérature et avait acquis une position marquante dans la sinologie ; Furundo avait écrit quelques ouvrages, et rempli diverses fonctions administratives. Son fils Kiyogimi et son petit-fils Koreyoshi, par leurs travaux littéraires, par la fondation d'une école célèbre, le Monjō-in, par les fonctions publiques qu'ils exercèrent, accrurent le renom de leur maison. Mais c'est de Michizane, de ses talents littéraires, de son rôle politique et plus encore de ses malheurs et de la glorification

(¹) D'après la chronologie officielle.

(²) Les *haniwa* (de *hani*, terre rouge employée pour la fabrication de la poterie) sont des statuettes de terre qu'on enterrait jusqu'au cou, autour des tombeaux des grands personnages. Antérieurement l'usage existait d'enterrer ainsi tout vivants quelques-uns des serviteurs et esclaves du défunt. Sur les conseils de Nomi no Sukune, cet usage fut supprimé, et les malheureuses victimes remplacées par des statuettes qu'il se chargea de faire fabriquer par des gens de son pays (Izumo). Il reçut pour cela le titre de chef de la corporation des potiers, *hanibe no omi*.



incomparable qui les suivit, qu'elle allait tirer son plus grand lustre.

Il n'était que le troisième fils de Koreyoshi, et fut pourtant l'héritier de la maison; on ne connaît que le nom de ses deux frères qui semblent n'avoir joué aucun rôle. De très bonne heure, il fit preuve de talents extraordinaires et acquit rapidement la réputation du meilleur littérateur de son temps. Comme il était d'usage alors, il fut pourvu d'un emploi administratif et parvint progressivement au rang de gouverneur de province. Son intervention heureuse dans une affaire difficile (¹) attira sur lui l'attention du jeune empereur Uda, qui l'appela à la cour, lui confia des fonctions importantes et ne tarda pas à en faire son confident et son conseiller. Une amitié véritable semble avoir uni ces deux hommes, et l'entrée de la fille aînée de Michizane, Hiro-ko, au palais en qualité de nyôgo (²), ne put que rendre leurs relations plus intimes. L'influence de Michizane était considérable sur l'esprit de l'empereur, et on peut croire que peu de décisions de quelque importance furent prises sans son concours. Il fut seul consulté sur le choix du prince héritier et sur l'opportunité de l'abdication d'Uda. Peu après l'avènement de Daigo, Michizane devenait ministre de droite, tandis que le chef du clan des Fujiwara, Tokibira, était nommé ministre de gauche. C'étaient les deux plus hautes charges de l'État, puisque depuis plusieurs années il n'y avait plus de premier ministre. Depuis le célèbre Kibi no

(¹) On trouvera quelques détails sur cette affaire (l'affaire de l'akô), sur le rôle politique de Michizane et sur les événements connexes, dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, X (1910), p. 717 sqq.

(²) Femme de second rang.

Mabi, au VIII^e siècle, Michizane était le seul, qui, sans appartenir à la famille Fujiwara ni être de sang impérial, eut atteint une situation aussi élevée. Il faillit monter plus haut encore : au commencement de l'année 900, l'empereur retiré Uda et son fils Daigo lui offrirent la charge de premier ministre ; il la refusa. Si secrètement que cette offre eût été faite, elle ne put manquer de s'ébruiter ; les Fujiwara commencèrent à s'apercevoir que l'élévation et la puissance grandissante de cet homme mettaient en péril leur suprématie longtemps incontestée ; sa perte fut résolue.

Un complot fut ourdi dont les chefs étaient Tokibira, ses parents, Sugane et Sadakuni, et le vieux Minamoto no Hikaru, fils de l'empereur Nimmyô, que sa jalousie contre Michizane mettait à la remorque des Fujiwara, autrement redoutables pourtant. Ils entreprirent une campagne d'accusations destinées à rendre Michizane odieux à l'empereur et à le faire chasser de la cour. La principale était qu'il cherchait à détrôner Daigo pour lui substituer son frère, le prince Tokiyo, auquel il avait fait épouser une de ses filles. L'empereur, jeune homme de seize ans à peine, se laissa persuader sans grande difficulté, semble-t-il. Le 25 du 1^{er} mois de l'année 901, un décret déclarait Michizane coupable de complot, le dépouillait de tous ses biens, l'exilait à Dazaifu. Sous le coup de la rude condamnation qui le frappait, il appela à son secours son protecteur, l'empereur retiré Uda. Celui-ci accourut au palais. Mais les Fujiwara avaient prévu cette intervention qui pouvait tout remettre en question : ils gardaient les portes et en refusèrent l'accès à Uda. On raconte qu'il resta là toute la journée, espérant qu'enfin la sévère consigne fléchirait et qu'il lui serait permis de voir son fils. Au soir, humilié, vaincu,

il s'éloigna enfin, pour n'y plus jamais revenir, de ce palais où il avait régné et qui ne le connaissait plus. Et tandis que le prince Tokiyo s'enfermait avec son père au Ninna-ji, où quelques années plus tard il devait prendre l'habit de moine, Michizane quittait Kyôto, entouré de gardes et précédé par des instructions sévères du Dajôkwan.

C'était le moment où s'ouvraient les fleurs aux branches des pruniers. Michizane les aimait, dit-on, par dessus toutes les autres, et on admirait dans ses jardins un grand prunier à fleurs roses, dont un des pavillons de son habitation, le « Pavillon du prunier rose », Kôbai-dono ou Kôbai-den, avait pris son nom. En partant il dit à ses fleurs ses adieux et ses regrets dans une poésie qui, aujourd'hui encore, est dans toutes les mémoires :

<i>Kochi fukaba,</i>	Quand soufflera la brise d'Est,
<i>Nioi okose yo,</i>	Envoyez-moi votre parfum,
<i>Ume no hana ;</i>	O fleurs de prunier !
<i>Aruji nashi tote,</i>	Bien que n'ayant plus de maître,
<i>Haru na wasure so.</i>	N'oubliez pas le printemps.

Et sans doute, comme c'était la coutume, il la suspendit à l'une des branches où son cœur restait attaché.

De ses vingt-trois enfants, il ne lui fut permis d'em-mener que les deux derniers, un garçon et une fille. Ses quatre fils pourvus d'emplois à la cour furent exilés en différentes provinces ; les plus haut placés de ses amis, dont plusieurs Minamoto, eurent le même sort. Celles de ses filles qui n'étaient pas mariées suivirent sans doute leur mère, qui se réfugia au Kichijô-in, et y vécut dans la retraite.

A Dazai-fu, il se retira au petit temple Enoki-dera, et y vécut dans l'isolement. Les poésies qu'il y composa,

poésies chinoises surtout, sont parmi les plus belles qui nous restent de lui⁽¹⁾. Il ne sortait de sa retraite que pour monter sur une hauteur voisine, le Tempaizan ; un petit édicule s'y éleva plus tard à la place où, dit-on, il venait prier et demander au ciel de faire éclater son innocence. Il mourut au bout de deux ans.

Le triomphe des Fujiwara était complet. Un mois après le bannissement de Michizane, Tokihira avait poussé sa sœur, Shizu-ko, au lit impérial et lui avait fait peu après conférer le titre d'impératrice ; elle donnait bientôt le jour à un enfant, Yasuakira, qui deux ans après sa naissance était proclamé prince héritier. Désormais la puissante famille ne devait plus connaître d'obstacles à son ambition. Était-ce pour le mieux marquer qu'elle avait fait proclamer une nouvelle ère, Engi, datant de la chute de son rival ?



Michizane fut-il réellement ce que les âges suivants ont voulu voir en lui, le type même de la loyauté, de l'honneur, de la bonté, de la vertu persécutée ? Ce n'est pas ici le lieu d'étudier cette question. Mais dût-on admettre qu'il commit des erreurs et que son caractère n'avait pas toute l'élévation qu'imagina la légende, il faudrait pourtant reconnaître que le châtement fut hors de proportion avec ce qu'avaient pu être les torts et que des services politiques réels furent bien aisément oubliés. Il fut en toute vérité une victime. Sa mémoire en bénéficia ; ses adversaires, par leur orgueil, leur égoïsme et l'abus qu'ils firent du pouvoir, par son simple exercice même,

(1) Avant de mourir, il les envoya à son ami Ki no Haseo ; elles forment le *Kwanke gôshû*.

contribuèrent à l'exalter dans le souvenir du peuple. Une réaction, ou plutôt un mouvement d'opinion, ne tarda pas à se dessiner, puis à grandir, en faveur de Michizane et contre les Fujiwara.

Bientôt des légendes naquirent. Il en fut de terrifiantes, où il ne serait sans doute pas très difficile de démêler l'influence du bouddhisme, ou plus exactement de la secte Tendai, dont la richesse et la puissance avaient fort à souffrir des décrets de Tokihira contre la grande propriété. La croyance aux vengeances exercées sur les vivants par les esprits des morts fut évidemment pour beaucoup dans leur formation. Michizane, transformé en dieu du tonnerre par la faveur d'Indra (Taishaku-ten), menaçait de monter à la capitale et d'y écraser ses ennemis ; les orages, fréquents à Kyôto, furent d'une violence particulière en 908 : c'étaient autant d'avertissements de sa part. Pendant l'un d'eux on put voir, dit-on, Tokihira, le sabre à la main, debout sur les marches du palais, sommant Michizane, qu'il croyait reconnaître dans la tempête, de reculer devant lui, en lui rappelant qu'autrefois il devait lui céder le pas à la cour. Une autre fois, la foudre tomba sur le palais et y mit le feu qu'on éteignit à grand'peine. On apprit plus tard que l'esprit de Michizane était apparu à son ancien élève, Son-i, abbé de l'Enryaku-ji et thaumaturge, pour annoncer son intention de brûler le palais et lui défendre d'user de sa puissance contre l'incendie, même s'il en était requis par l'empereur ; Son-i avait pourtant l'autorisation de se rendre au palais au troisième appel de l'empereur (*). Fujiwara no Sugane était mort foudroyé, dit-on. L'année suivante, Tokihira tomba malade ; il eut

(*) Cet épisode fait le sujet du nô *Raiden*.

recours aux prières d'un guérisseur célèbre, le moine Jôzô, fils de Miyoshi no Kiyotsura ; mais celui-ci, terrifié par une apparition de Michizane, ordonna à son fils de se retirer, et Tokibira mourut (909). Sadakuni était mort depuis plusieurs années. Michizane était vengé, et la croyance à son pouvoir surnaturel était fondée.

Le calme semble s'être fait pendant plusieurs années. Mais en 920, des malheurs publics, des maladies contagieuses s'abattent sur le pays ; l'effroi renaît. En 923, le prince héritier meurt presque subitement ; tout le monde y voit un effet de la colère de Michizane. Il court des récits effrayants. Un certain Kintada vient raconter au palais qu'il est mort, a passé trois jours aux enfers et est revenu sur la terre. Dans l'autre monde, il a entendu Michizane, entouré de trente suivants, porter devant le roi Yama de nombreuses plaintes contre l'empereur ; l'un des suivants avait pourtant ajouté en souriant : « Qu'en sera-t-il si l'empereur répare ? » L'empereur, terrifié, fait brûler les pièces concernant l'exil de Michizane, lui rend toutes ses dignités, l'élève au 2^e rang de cour, et proclame une ère nouvelle, Enchô. Un nouveau prince héritier est choisi : il meurt deux ans après ; et presque chaque année voit disparaître un des enfants de l'empereur. Des typhons et des inondations ravagent le pays en 929 et y ramènent des maladies contagieuses. En 930, une sécheresse persistante pendant les 5^e et 6^e mois est suivie d'un orage épouvantable au cours duquel le tonnerre tombe sur le palais ; Fujiwara no Koreshige est tué au moment où il accourt l'arc et les flèches à la main⁽¹⁾ ; l'incendie se déclare ; de hauts personnages meurent sur place, brûlés dans leurs

(1) On luttait en effet à coups de flèches contre le dieu, génie ou démon qui lance la foudre.

vêtements en flammes ; on les emporte sur des planches ou des volets. L'horreur de la scène saisit tellement l'empereur qu'il tombe malade ; il abdique et se retire au Daigo-ji, où il meurt peu après.

Sa mort ne marque pas la fin des prodiges. Les récits qui nous restent des révélations postérieures montrent à la fois le développement de la légende et la modification importante qu'elle subit. Dans l'autre monde, que visitent les moines Nichizô en 934 et Dôken en 941, tandis que ses adversaires subissent divers tourments, que l'empereur Daigo lui-même, sous le poids des peines, confesse ses fautes contre son ancien ministre, contre son père et contre le bouddhisme, Michizane grandit de plus en plus ; il n'est plus le terrible et brutal dieu du tonnerre, Kwarai-ten, mais Dajô-itoku-ten, habitant un lieu de délices semblable à la Terre-Pure d'Amida, commandant au dieu du tonnerre et à 168.000 génies malfaisants dont il retient les fureurs ; les Buddha l'ont consolé, et en considération de la diffusion de la foi bouddhique au Japon, il a renoncé à punir ce pays comme il avait d'abord voulu le faire ; il lui reste une certaine rancœur qui ne s'effacera qu'au jour où il deviendra lui-même buddha ; mais en attendant, il protégera ceux qui l'invoqueront. Michizane est divinisé. Encore un peu et cela ne suffira plus : il ne sera pas devenu dieu, il l'aura toujours été ; sa vie en ce monde n'aura été qu'une manifestation d'un dieu dans l'humanité ; il était un dieu incarné (arahitogami). Et le Ryôbu-shintô va bientôt voir en Michizane une incarnation de Monjû (Mañjuçri) selon les uns, selon d'autres plus nombreux, de Kwannon (Avalokiteçvara), qui a pris cette forme pour venir protéger l'empereur et le pays.

Depuis longtemps d'ailleurs un culte lui était rendu à

Daizai-fu, où la légende avait aussi fait son œuvre, mais dans un sens différent de celui qu'elle avait pris à Kyôto. Il avait dû être enterré au *Shiô-ji* (*Shidô* d'après quelques textes); mais en route les bœufs qui traînaient son cercueil refusèrent soudain d'avancer. On crut à un prodige, et on creusa la tombe à la place même où le char s'était arrêté. Deux ans après, un certain *Umazake no Yasuyuki* élevait à cet endroit une petite chapelle dédiée à *Michizane*, sous le nom de *Temman-Daijizai-Tenjin*. L'origine de ce nom est obscure. On racontait que *Michizane* avait prié *Bonten* (*Brahma*) pendant sept jours et sept nuits sur le *Tempai-zan*, et qu'au bout de ce temps il en avait reçu ce titre. En 919, *Tadahira*, frère de *Tokihira*, chargeait le bonze *Son-i*, le même dont il a été question plus haut, de construire un temple à la place de la simple chapelle de *Yasuyuki*. Ce fut l'*Anraku-ji* que différents grands personnages se plurent ensuite à agrandir et à enrichir.

Enfin, sur des révélations faites à deux enfants, *Tajibi no Aya-ko* ⁽¹⁾ d'abord, puis *Miwa no Tarômaru* ⁽²⁾, et par les soins du bonze *Saichin*, un temple s'éleva dans la plaine de *Kitano* au nord-ouest de Kyôto, près du champ de courses de la garde impériale de droite, *Ukon no baba*, au point où en une nuit un bois de pins avait poussé miraculeusement; il fut dédié à *Michizane* sous le nom de *Temman-Daijizai-Tenjin* ou plus simplement *Temmangu*; et le premier ministre *Fujiwara no Morosuke*, neveu de *Tokihira*, tint à honneur d'y contribuer. L'endroit

(1) *Uta-ko*, d'après le *Kitano miya-dera engi*. C'était une pauvre fille habitant à l'extrémité ouest de Kyôto.

(2) Fils d'un prêtre shintoïque de la province d'Omi; il avait sept ans lorsqu'il reçut cette révélation.

était très populaire ; les fêtes des fleurs y attiraient beaucoup de monde, ainsi qu'en fait foi une scène charmante de l'Isse monogatari. Le culte de Michizane était définitivement fondé et allait très rapidement devenir un des plus populaires et, en quelque sorte, un des plus nationaux du Japon.

A côté de ces révélations et de ces prodiges, et dans un autre plan pour ainsi dire, s'étaient développées d'autres légendes d'un caractère doux et poétique, sortant vraiment de l'âme nationale. Elle avait été émue de la mélancolie un peu fière de l'adieu de Michizane à ses fleurs. Et ce fut bientôt l'arbre du jardin de Kyôto, qui, déraciné par l'angoisse, s'en était allé à travers les airs retrouver son maître exilé ; il méritait pour cela, et reçut en effet le nom de « Prunier-Volant », Tobi-ume. Il y avait sûrement aussi des pins. Aussi bien, dans les idées artistiques d'Extrême-Orient, le prunier s'associe normalement au pin, et de l'opposition de leurs formes, de leur végétation, de leurs teintes, peintres et poètes tirent de charmants effets. Ces pins s'offraient d'eux-mêmes à porter un développement de la légende ; il ne se fit pas attendre. Le geste de Michizane disant adieu à ses fleurs était poétique ; on le lui fit répéter et dire à ses cerisiers, avec moins de bonheur du reste :

Sakura-bana,	Fleurs de cerisier,
Nushi wo wasurenu	A n'oublier pas votre maître
Mono naraba,	Si vous êtes fidèles,
Fuki-kon kaze ni	A la brise soufflant dans vos branches
Kotozute wa seyo.	Confiez votre souvenir.

Et les cerisiers abandonnés s'étaient flétris et étaient morts. Michizane à cette nouvelle aurait soupiré, en termes d'ailleurs fort indignes de son talent :

<i>Ume wa tobi,</i>	Le prunier s'est envolé,
<i>Sakura wa karuru ;</i>	Le cerisier s'est flétri ;
<i>Yo no naka ni,</i>	Dans le monde
<i>Matsu bakari koso</i>	Il n'est que le pin
<i>Tsurenakarikere.</i>	Qui se soit montré insensible.

Sous le coup de ce reproche, un pin à son tour s'était arraché du sol où il était planté, et avait rejoint son maître, comme l'avait fait le prunier ; et pour cette raison, on l'avait appelé, par un de ces jeux de mots qu'affectionne l'esprit japonais, le « Pin qui suit », Oimatsu. C'était beaucoup de finesse ; c'en était trop, heureusement, pour durer ; le texte de l'ai cité plus loin y fera pourtant allusion, et dans la révision des nô qu'il publia en 1765, Kwanze Motoakira adopta, sans succès du reste, cette façon d'écrire le titre de cette pièce.

Il existe une autre tradition moins connue, moins merveilleuse aussi, qui a pu dans une certaine mesure fournir une base, un appui, une origine peut-être à ces légendes. D'après une révélation de Michizane à Yoshitane no Tarômaru, datant de 947, soit quarante-cinq ans à peine après l'événement, il aurait été accompagné à Dazaifu par deux suivants, un porteur de shaku (¹), nommé Oimatsu, et un porteur de reliquaire (busshari), nommé Tomibe. Lorsque le maître eut été divinisé et que son culte s'établit, les fidèles serviteurs ne furent pas oubliés, et des chapelles furent élevées sous leur vocable à côté des temples dédiés à leur seigneur. On trouve à l'Anraku-ji un Oimatsu no yashiro, et un Fukube (ou Tomibe) no yashiro ; on les trouve à Kitano, et à l'imitation de ceux-ci, dans les plus importants des temples

(¹) Planchette étroite, sorte de latte qui se portait avec le costume de cour et dont se servent encore les prêtres shintoïques.

consacrés plus tard à Michizane. Ces deux noms de famille sont d'ailleurs parfaitement réguliers, et le changement de labiales qui différencie seul pratiquement *tomibe* de *tobi-ume*, est de ceux qui se font avec la plus grande facilité et très fréquemment en japonais. Il n'y a rien d'in vraisemblable d'autre part à ce que quelques serviteurs aient suivi leur maître à Dazai-fu ou l'y aient rejoint, d'autant que celui-ci était autorisé à emmener deux enfants avec lui. Et enfin l'intervalle qui sépare l'exil de Michizane (901-903) de cette révélation (947) n'est pas, somme toute, très considérable ; nombre des témoins du premier existaient encore lorsque celle-ci se produisit. Est-ce suffisant pour admettre que ces deux personnages existèrent réellement, que leurs noms furent pour quelque chose dans la formation des légendes citées plus haut, et pour écarter l'hypothèse qu'ils furent au contraire imaginés après coup pour justifier ces légendes et leur fournir en quelque sorte une base, un point d'appui historique ? Quoi qu'il en soit, cela importe peu à notre but. Il nous suffit de constater la concordance de ces légendes et de cette révélation ; grâce à elle, les dieux du Vieux-Pin et du Prunier-Volant, âmes des arbres fidèles qui ne voulurent pas être séparés de celui qui les aimait, pourront être aussi pour nous les esprits des serviteurs dévoués qui suivirent leur maître en exil.

La tradition dont la révélation faite à Tarômaru est le premier témoignage, fut recueillie par plusieurs ouvrages postérieurs, et la croyance à l'existence d'Oimatsu était encore bien vivante à la fin du xiv^e siècle. Il semble avoir pris peu à peu plus d'importance que son compagnon, au moins plus de prestige et plus d'action extérieure pour ainsi dire. Et dans le nô que nous allons voir, c'est lui qui joue le rôle important ; celui du Pru-

nier-Volant est au contraire assez effacé. Celui-ci d'ailleurs tend à changer de nom. On n'avait pas oublié que dans les jardins de Michizane, le Pavillon du prunier rose, Kôbai-den ou Kôbai-dono, avait tiré son nom du voisinage de cet arbre ; et bientôt on appliqua ce nom à la chapelle consacrée au Prunier-Volant. On ne s'en tint pas là ; le mot de tono, en composition dono, « pavillon », était employé comme appellation respectueuse à l'égard des hauts personnages ; c'était d'ailleurs un usage assez répandu de désigner ceux-ci par le nom de leur résidence ; il était impossible dans ces conditions que le titre de Kôbai-dono ne passât pas tout naturellement au personnage honoré dans la chapelle de ce nom ; et dans la pièce qui va suivre, on le verra effectivement appliqué au dieu du Prunier-Volant.



Au point de vue technique, Oimatsu est à la fois un nô des choses divines, kami-nô, puisqu'il se termine par l'apparition d'un dieu, et un nô de souhaits heureux, shûgen-nô, car ce dieu apporte à l'empereur, ou au personnage en l'honneur duquel la pièce est exécutée, des promesses de longue vie et de prospérité. Il peut donc occuper, suivant les cas, sur les programmes, soit la première place en qualité de kami-nô, soit la dernière comme couronnement d'une représentation particulièrement solennelle. C'est du reste un des plus aimés du public et des acteurs, et on l'exécute fréquemment à l'époque du nouvel an. Car c'est un nô de printemps, ou plus précisément du premier mois de l'année, qui correspondait autrefois approximativement à notre mois de février. Les aspects du paysage qui y sont décrits sont ceux qu'offrent à ce moment les environs de Kyôto. L'adoption

du calendrier grégorien a quelque peu troublé cette concordance.

Oimatsu est de forme très régulière, de la forme que nous avons décrite comme normale, à cette exception près qu'il n'a pas de kuri ni de rongi. Malgré cela, la perfection de l'ensemble, la réputation dont il jouit, et aussi l'intérêt des faits historiques auxquels il se rattache, nous ont engagés à le choisir comme type de la première — et de la dernière — classe de nô. Il passe pour être un des plus anciens parmi ceux que nous possédons ; mais on n'a à ce sujet que des indications assez vagues. Il fut composé par le second des Kwanze, Seami Motokiyo (1375-1455) ; celui-ci le cite dans un de ses opuscules écrit vers 1435. C'est la plus ancienne mention qu'on en connaisse. Mais le fait même qu'il est cité ainsi donne à croire que, dès ce moment, il était l'un des plus célèbres. D'autre part, à considérer la pièce en elle-même, il paraît légitime d'en placer la composition à l'époque de la pleine maturité du talent de Motokiyo, c'est-à-dire dans les premières années du xv^e siècle. La maîtrise de la forme y est parfaite. L'auteur la possède assez pour n'éprouver nulle gêne de ses règles, pour se mouvoir à l'aise dans l'étroit espace qu'elles délimitent. La légende mettait à sa disposition les éléments les plus variés ; on verra avec quelle discrétion et quelle sobriété il a fait son choix dans ce trésor. Les artifices littéraires, allusions, mots à double emploi, etc., ne surchargent pas le style, sont bien choisis et adroitement amenés. Il est vrai que le rappel de légendes chinoises dans le kuse est un peu languissant et peut être considéré comme un hors-d'œuvre. Mais ici l'auteur a peut-être utilisé un morceau plus ancien ; on n'y retrouve pas en tout cas les riches couleurs ni le charme du style des autres morceaux de la pièce. Et il faut se souvenir du

prestige souverain qu'exerçaient alors la Chine et tout ce qui était chinois ; par droit de naissance en quelque sorte, ces légendes étaient à l'époque accueillies avec honneur, où qu'elles voulussent bien se présenter.

Enfin Oimatsu est une des pièces dans lesquelles le rôle de tsure acquiert une certaine indépendance et comme une personnalité propre. Bien que la plupart des ouvrages modernes ne mentionnent pas de nochi-zure et qu'il n'en paraisse en effet presque jamais à l'exécution, en réalité cette partie du rôle a été prévue et voulue par l'auteur ; les premières paroles qu'il place dans la bouche du nochi-jite le prouvent : celui-ci en entrant en scène interpelle en effet un personnage, Kôbai-dono, et cet appel paraît quelque peu étrange lorsque ce personnage est absent. Il est vrai que le rôle est muet et ne consiste qu'en une danse : c'est ce qui permet de le supprimer très aisément. Mais il semble qu'on abuse de cette facilité, et que cette suppression tende à devenir la règle ; ce serait évidemment regrettable au point de vue de l'effet général de la pièce, dont l'ordonnance et le développement sont ainsi modifiés plus gravement qu'il ne semble à première vue. Dans la première partie en effet, en même temps que le shite se présente comme le gardien du Vieux-Pin, il présente son compagnon, le tsure, comme le gardien du Prunier-Volant ; le tsure n'est donc pas simplement ici une sorte de doublure du shite, la seconde voix nécessaire à l'exécution de certaines parties du rôle, mais bien un personnage distinct dont rien n'autorise la disparition au cours de la pièce ; tout au contraire, il est normal que les dieux des deux arbres sacrés, associés dans l'exposition et dans le développement, paraissent ensemble à la conclusion. Au reste les ouvrages techniques décrivent le nochi-zure et sa danse, la tradition n'en est pas perdue, et les

spécialistes reconnaissent que ce rôle élève le rang (kurai) de la pièce.

Généralement, dans les nô de souhaits heureux, le waki est un envoyé impérial (chokushi), qu'on nomme aussi ministre (daijin), accompagné de deux tsure. Dans Oimatsu, c'est simplement un habitant du village d'Umezu, avec deux compagnons. Pourquoi l'auteur s'est-il écarté de l'usage et a-t-il choisi précisément ce pays, on ne le sait pas. Umezu, sur la rivière Katsura, tire son nom du vieux « Temple du prunier », Ume no miya, qui eut son heure de célébrité, et est encore très vénéré dans toute la région voisine. On ne voit pas qu'il se rattache en rien à l'histoire ni à la légende de Michizane, si ce n'est par le mot de prunier qui entre dans son nom. Le lien est bien tenu ; mais les auteurs des nô étaient amateurs de subtilités. Les commentateurs n'ont en tout cas su découvrir aucune autre raison de ce choix, et il faut bien nous contenter de celle-ci.

Le texte que nous suivons dans notre traduction est celui de l'école Kwanze. Pour l'intermède, ai, nous avons suivi celui de l'Ai shimai tsuki, publié en 1686, le plus ancien recueil de textes d'ai que nous possédions.





OIMATSU

PERSONNAGES.

MAE-JITE. — *Un vieillard gardien du Vieux-Pin.*

NOCHI-JITE. — *Le dieu du Vieux-Pin.*

TSURE. — *Le gardien du Prunier-Volant.*

[NOCHI-ZURE. — *Le dieu du Prunier-Volant*] (*).

WAKI et WAKI-ZURE. — *Un homme du village d'Umezū et ses compagnons de route.*

A partir de la fin du *michiyuki*, la scène est à l'Anraku-ji, à Dazaifu.



PREMIÈRE PARTIE

SCÈNE I.

Introduction instrumentale. Entrée du *waki* et des *waki-zure*. Ils portent des costumes de voyageurs assez simples et tiennent l'éventail à la main. Le *waki* vient occuper sa place ordinaire, le *nanori-za* ; l'un des *tsure* se place à droite, symétriquement au *waki*, l'autre se met derrière le *waki*. Ils se font face pour le chant du *shidai*.

WAKI et WAKI-ZURE.

En vérité la paix règne partout en ces provinces (*bis*) ;
Les portes ne sont point fermées aux barrières (¹) où je
[passerai.

Le chœur répète ces deux vers en sourdine.

WAKI (tourné vers le public pour dire le *nanori*).

Je suis un habitant d'Umezu à l'ouest de la capitale.
Je suis un fidèle [du temple] de Kitano et j'y porte souvent mes pas. Or une nuit, en un songe merveilleux, il me fut dit : « Puisque tu crois en moi, va m'honorer au temple d'Anraku en Tsukushi. » C'est pour avoir été favorisé de ce songe merveilleux envoyé par le ciel, qu'en ce moment je me rends en Kyûshû.

Il lève lentement les bras et les tenant étendus horizontalement, joint un instant les mains : c'est le *dappai*, sorte de salut qui suit ordinairement le *nanori*. Il se retourne ensuite vers ses compagnons pour le chant du *michiyuki*.

WAKI et WAKI-ZURE.

Toutes choses

Aux désirs du cœur se conforment en ce temps (*bis*) ;
C'est au pays où naît le soleil qu'on jouit de ce bonheur.

SHITE et TSURE.

Elles font accueil au printemps ⁽¹⁾. Et soudain
Humides de rosée, toutes les herbes, tous les arbres
Sous la bonté des dieux semblent frissonner.
O luxuriance qui partout dit le printemps!
Au temple du dieu et du Buddha ⁽²⁾ où nous portons
Dans la lumière tiède de ce jour de printemps, [nos pas,
Les racines des pins
Rampent entre les pierres où les nattes de mousse (*bis*)
S'étendent. Comment la poésie de Shikishima ⁽³⁾
Pourrait-elle finir? Sur cette montagne, [branches
Voilant le ciel une neige tombe ⁽⁴⁾. Pour les vieilles
Il faut craindre, et plus encore pour les fleurs en plein
[éclat.
Pour que nulle main ne les brise ⁽⁵⁾, veillons sur ce pru-
[nier.
Allons! tout autour de ces fleurs dressons une haie,
Autour de ces fleurs de prunier dressons une haie.

SCÈNE III.

Le *tsure* s'écarte vers le coin de la scène; le *shite* se place au milieu. Le *waki* se lève et se tourne vers lui.

WAKI.

Holà ! je voudrais demander quelque chose au vieillard qui est là !

SHITE.

C'est à moi que vous vous adressez? De quoi s'agit-il?

WAKI.

J'ai entendu parler de Prunier-Volant; quel est l'arbre qu'on nomme ainsi?

SHITE.

Oh ! quelle sottise ! Nous ne l'honorons ici que sous le nom de Seigneur Prunier-Rose.

WAKI.

Vraiment, vraiment, doit-on donc l'appeler aussi Seigneur Prunier-Rose ? Chose émouvante ! Par la puissance de la poésie de son maître, le voilà maintenant devenu arbre sacré, et l'on ne se rassasie pas de le contempler.

SHITE.

Et le pin que voilà, que vous en semble ?

WAKI.

En vérité, en vérité, lui aussi est entouré d'une haie ; les cordes sacrées (¹) y sont suspendues. Il a vraiment tout l'aspect d'un merveilleux arbre sacré. Eh quoi donc ? Serait-ce là le Vieux-Pin ?

SHITE.

Ah ! que vous avez mis de temps à vous en apercevoir !

SHITE et TSURE.

Considérez bien le Seigneur Prunier-Rose. [lui-même
L'éclat de ses fleurs est d'un arbre jeune, et leur gardien
Est dans la fleur de la jeunesse. Mais au contraire,

CHŒUR.

Moi qui garde ce pin, je suis vieux ;
Vieux aussi est cet ombrage (²) où je demeure.
Vieillard abandonné. Et ce tronc solitaire,

Vous ne l'avez pas reconnu pour le Vieux-Pin.
Quel sentiment doit en éprouver le dieu ? J'en suis effrayé.

Le *tsure* va se placer à droite, devant le chœur. Tous s'asseoient.

SCÈNE IV.

WAKI.

Dites-moi encore avec plus de détails ce qui concerne ce temple.

SHITE.

Considérez d'abord la disposition du temple.
Au nord se dresse abrupte une verte montagne (1) :

CHŒUR.

Sur sa cime la lune brille entre les pavillons des pins (*).
Au sud s'élève isolée la porte magnifique.
Les rayons obliques du soleil pénètrent jusqu'au pied
[des bambous élancés.

SHITE.

A gauche voici la tour [à la flèche] ornée de flammes (3).

CHŒUR.

Des vertes tentures, de l'alcôve rouge la splendeur rap-
[pelle le passé (*).
A droite sont les antiques bâtiments d'un vieux monas-
[tère (*).
La cloche au point du jour, les chants sacrés au soir y
[résonnent sans cesse.

Sont-elles vraiment privées d'âme,
Les plantes, comme on le dit?
Les obligations de la vie ⁽⁶⁾ en ce monde d'illusion,

Elles les connaissent, oui, elles les connaissent !
 Entre tous les arbres, le pin et le prunier
 De Tenjin furent les plus chéris ;
 Et le Prunier-Rose et le Vieux-Pin
 Sont devenus les dieux des chapelles de ses temples.
 Au reste ces deux arbres,
 Plus qu'en notre pays même,
 Chez les Kan ont manifesté leur vertu.
 Au temps d'un empereur de Tô (*),
 Lorsque dans le pays la littérature florissait,
 Les fleurs [de prunier] brillaient de plus d'éclat
 Et leur parfum était plus doux ;
 Mais lorsque la littérature était négligée, leur parfum
 Et leur couleur même se ternissait. [s'évanouissait,
 Ah ! vraiment, dit-on, c'est un arbre
 A qui les lettres sont chères ! Et le prunier
 Fut appelé l'arbre ami des lettres.
 Et quant au pin, voici pourquoi il est appelé *tayu* (*).
 Le premier empereur de Shin (*) étant à la chasse,
 Le ciel tout à coup se couvrit de nuages,
 Une pluie violente se mit à tomber. Alors
 L'empereur, pour se protéger de l'orage,
 Se réfugia sous l'abri d'un jeune pin.
 Ce pin soudainement devint un grand arbre,
 Abaissant ses branches, épaississant ses aiguilles,
 Remplissant tous les vides ouverts dans sa verdure,
 Ne laissant pas filtrer la pluie. C'est pourquoi
 L'empereur lui conféra le titre de *tayu* (*).
 Et depuis lors, le pin est appelé *tayu*.

SHITE.

Le pin et les fleurs du prunier au nom si glorieux

CHŒUR.

Dureront jusqu'au terme reculé
 De mille générations. Gardien de la haie sainte.
 Veille sur eux, ah ! veille bien sur eux !
 Du dieu [qu'on honore] ici le nom est le même ⁽¹⁾,
 Plénitude du Ciel. Tout l'espace est rose ; et les Roses
 Fleurs, et le Pin, tous ensemble,
 Comme divinisés ⁽²⁾, s'évanouissent,
 Comme divinisées leurs formes s'évanouissent.

Pendant les dernières paroles du chœur, le *tsure* et le *shite*
 se retirent lentement et rentrent dans le *kagami no ma*.

INTERMÈDE

WAKI.

Holà ! y a-t-il quelqu'un ?

PREMIER WAKI-ZURE (il se lève et vient se prosterner devant
 le *waki*).

Me voici.

WAKI.

Allez appeler quelqu'un du pays.

WAKI-ZURE.

J'obéis. (Il se relève et remonte vers le fond de la scène ou
 l'acteur comique, *kyôgen* ou *ai*, chargé de l'intermède, est
 venu s'asseoir au pied de la colonne du *kyôgen* pendant le
 chœur précédent.) Y a-t-il ici quelqu'un du pays ?

AI (il se lève).

Vous me demandez quelqu'un du pays ; que désirez-
 vous ?

WAKI-ZURE.

On désire vous demander quelques renseignements ;
veuillez vous approcher.

AI.

J'obéis. (Il vient saluer le *waki*, tandis que le *waki-zure* retourne à sa place.) Vous demandez quelqu'un d'Anrakuji ; que désirez-vous ?

WAKI.

Vous trouverez peut-être ma demande extraordinaire, mais vous devez connaître les détails [de l'histoire] du Vieux-Pin et du Prunier-Rose ; veuillez nous les conter.

AI.

Quelle chose étrange vous me demandez là ! Néanmoins, comme il serait difficile de dire que je n'en connais pas, je vais vous raconter les choses telles que je les ai entendues.

WAKI.

Je vous remercie.

AI (il se tourne vers le public pour dire le *katari*).

Voici donc toute l'histoire du Vieux-Pin et du Prunier-Rose de ce temple d'Anraku. Au temps où Tenjin de Kitano à la capitale était encore le ministre Sugawara, il fut calomnié par le ministre Tokihira et quelques autres, et on l'exila en ce lointain pays. J'ai entendu dire que l'empereur s'appelait alors l'empereur d'Engi. Donc [Michizane] partit la première année Engi, année du coq, seconde du métal, au premier mois. Il regrettait fort la capitale ; et on dit que, comme le vent d'Est vint à souffler, lui suggérant un premier vers, il composa une poésie. La voici :

Quand soufflera la brise d'Est,
Envoyez-moi votre parfum,
O fleurs de prunier !
Bien que n'ayant plus de maître,
N'oubliez pas le printemps.

C'est ainsi qu'il chanta. Et voilà que ce prunier-ci poussa en une nuit. [Michizane] en fut dans le plus grand étonnement. C'était un prunier qu'il avait planté lui-même dans son jardin à la capitale et qu'il aimait entre tous; touché du sentiment de cette poésie, cet arbre était venu ici. C'est pour cela qu'on lui donna le nom de Prunier-Volant. Et quant au Pin que voici, il vint ici sur les traces du prunier; aussi l'a-t-on appelé le « Pin qui suit ». Plus tard, [Michizane] monta sur la hauteur nommée Tempai pour y prier le dieu Brahma, et fut élevé par lui au rang de Temman-Daijizai-Tenjin. Ayant été fait Daijizai par Brahma, il était certain qu'il retournerait un jour à la capitale. Par la suite, il arriva quantité de prodiges. La seizième année Engi, devenu [dieu de] la foudre, il vint à la capitale, y accomplit des choses effrayantes et détruisit ses calomniateurs. Dans la suite il y fut adoré sous le nom de Temma-Tenjin de Kitano. A cause de tout cela, on vénère ces deux arbres dans les chapelles de ses temples sous les noms de dieu du Pin qui suit et de dieu du Prunier-Rose.

Toujours assis, il se tourne vers le *waki*, et reprend sur le ton du dialogue :

En somme, comme je vous l'ai dit tout d'abord, je ne connais pas de détails bien particuliers. Voilà tout ce que j'ai entendu raconter. Mais je m'étonne de la question que vous m'avez posée tout à l'heure.

WAKI.

A ma question vous avez bien voulu répondre par un récit détaillé; je vous en remercie. Voici simplement pourquoi je vous ai interrogé. Je suis un habitant d'Umezu à l'Ouest de la capitale (1). Je suis un fidèle [du temple] de Kitano et j'y porte souvent mes pas. Or, en un songe merveilleux envoyé par le ciel, il m'a été dit : « Si tu crois en moi, va m'honorer au temple d'Anraku en Tsukushi. » C'est pourquoi je me suis hâté de faire ce pèlerinage. Mais avant vous, un vieillard et un jeune homme sont venus qui nous ont parlé avec obligeance, comme vous l'avez fait vous-même, et qui soudain ont disparu à nos regards. Cela nous a paru très étrange, et c'est pourquoi je vous ai interrogé.

AI.

Ah ! quelle chose extraordinaire entends-je là ? Autant que j'en puis juger, ce sont sûrement les dieux du Vieux-Pin et du Prunier-Rose qui se sont montrés à vous et ont conversé avec vous. Si vous croyez qu'il a dû en être réellement ainsi, excitez en vous une ferveur sans mélange, et je pense que vous serez encore témoins d'autres merveilles.

WAKI.

Telle est aussi notre pensée. Nous voulons demeurer ici quelque temps, et voir encore d'autres merveilles.

AI.

Si vous demeurez ici, veuillez vous adresser encore à moi pour ce dont vous aurez besoin.

WAKI.

Nous nous confions à vous pour toute chose.

AI.

Je suis à votre disposition.

Il salue, se relève et retourne à la colonne du *kyôgen*, d'où il rentre bientôt dans le *kagami no ma*.

DEUXIÈME PARTIE

SCÈNE V.

WAKI et WAKI-ZURE.

O bonheur ! Puisqu'il en est ainsi (*bis*),
A l'ombre de ce pin, arrêtons notre voyage ;
Quand mugira le vent, à l'heure du tigre (*),
Attendons la révélation divine (*bis*).

Introduction instrumentale ; le tambourin à baguettes se joint à l'orchestre. Entrée du *nochi-jite*. Il porte une des coiffures et un des masques spécialement réservés aux dieux, le grand pantalon évasé et la tunique à larges manches ; il tient l'éventail à la main. Il s'arrête sur le pont, à la hauteur du premier pin.

NOCHI-JITE.

Eh bien ! Seigneur Prunier-Rose !
A nos hôtes de cette nuit
Quelle réjouissance allons-nous offrir ?

CHŒUR.

Comme merveilleusement le printemps se lève !

SHITE.

Le Prunier revêt ses couleurs,

CHŒUR.

Et quant au Pin,

SHITE.

Son nom dit un vieil arbre, mais sa verdure est jeune.

CHŒUR.

Le ciel étend sa pureté, et pure y passe la musique des
[dieux.

SHITE.

On chante des chants, on danse des danses.

(Il entre en scène.)

CHŒUR.

Et du *bugaku* (*) joué dans le temple
L'écho remplit [l'espace]. Ah ! quelle ivresse !

SCÈNE VI.

Danse *shin no jo* (*).

SCÈNE VII.

SHITE. Arrêté au *daishô-mae*, l'éventail levé
devant la figure, il chante :

Des branches qui pointent,

Pendant les répliques suivantes, il exécute une nouvelle
danse plus courte et plus animée.

CHŒUR.

Des branches qui pointent,

Les rameaux font à ce jeune arbre^(*) des manches fleuries.

SHITE.

Et du vieil arbre, du Pin voici le dieu.

CHŒUR.

Et du vieil arbre, du Pin voici le dieu.
Qu'il (*) vive jusqu'à mille et huit mille générations, jus-
[qu'à ce que le galet
Devienne un grand rocher et que la mousse y croisse!

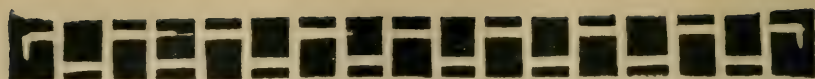
SHITE.

Jusqu'à ce que la mousse y croisse, qu'il demeure! Du
pin, du bambou, de la grue, de la tortue

CHŒUR.

Que la longévité soit accordée à ce Seigneur!
« Protège le cours de ses ans! » c'est l'ordre que m'ont
[donné les dieux.
C'est ce que dit la brise dans les pins. Que d'elle
Et du prunier le printemps soit éternel
Dans la félicité!





NOTES

Page 98 :

(¹) Ce rôle est supprimé le plus souvent.

Page 99 :

(¹) *Seki*, postes établis sur quelques points importants des routes de l'Empire, pour la surveillance et la police des voyageurs. Le fait d'en laisser les portes ouvertes et de permettre à tous de circuler librement à travers le pays est un signe de la grande tranquillité qui y règne.

Page 100 :

(¹) L'un des noms poétiques du Japon.

(²) L'ensemble des mers.

(³) Présents échangés par les empereurs et les rois, et marchandises apportées dans un but commercial.

(⁴) Tous les bateaux devaient aborder dans le voisinage de Dazaifu, où les voyageurs devaient passer en arrivant au Japon.

(⁵) Ce *michiyuki* n'est employé que par les écoles du *kami-gakari* ; celles du *shimo-gakari* ont le suivant, qui est un type excellent du « chant de la route », indiquant d'un mot quelques-uns des points remarquables du chemin suivi par le voyageur :

Sur Ueno passe la brise printanière (*bis*),

Et son murmure court le long de la plage de Fukei.

Voici que je m'éloigne de la Porte d'Akashi.

Ah ! combien est incertain le ciel du voyage !

Les grèves de Harima s'étendent encore bien loin.

Du port de Muro voici les femmes amies

Et les barques joyeuses où l'on se quitte au matin. Voici les

Au pays de Tsukushi je suis arrivé (*bis*). [feux follets ;

Ueno est un petit port où, après avoir descendu la rivière depuis Yamazaki, non loin de Kyôto, jusqu'à la mer, l'on s'embarquait pour traverser le golfe de Naniwa, aujourd'hui Ôsaka. La plage de Fukei est sur le bord oriental de ce golfe, qu'à l'Ouest la Porte ou détroit d'Akashi fait communiquer avec la Mer Intérieure en longeant la province de Harima. Muro, aujourd'hui Murotsu, est un petit port sur cette mer, autrefois très fréquenté ; les filles de joie, chanteuses et danseuses qu'on appelait Muro-gimi, y recevaient les voyageurs dans ces sortes de barques de plaisance nommées *asazuma-bune*, du nom du pays où elles furent d'abord en usage, Asazuma dans la province d'Omi. *Shiranui* désigne des lueurs phosphorescentes, sortes de feux follets paraissant sur la mer pendant les nuits d'été ; la fréquence de ce phénomène dans quelques anses du Kyûshû a fait que ce mot est souvent associé au nom de ce pays en qualité de « mot-appui », *makura-kotoba*.

(⁶) Les ébats du rossignol voltigeant de branche en branche sous les fleurs, sont comparés aux mouvements de la navette ou de l'aiguille à travers les brins qu'elle serre. Cette image se retrouve dans plusieurs poésies anciennes, notamment dans ce *tanka* du *Kokinshû* (livre I) :

<i>Uguisu no</i>	Le rossignol
<i>Kasa ni nuu chô</i>	Tresse un chapeau, dit-on,
<i>Ume no hana</i>	Des fleurs du prunier ;
<i>Orite kazasanu,</i>	J'en cueillerai pour en orner ma tête ;
<i>Oi kakuru ya to.</i>	Peut-être cacheront-elles ma vieillesse.

(⁷) D'après une ancienne croyance, le pin croît pendant cent ans ; à ce moment sa force épuisée se renouvelle en « revenant à son origine », et une nouvelle période de croissance de cent ans commence. Après dix de ces « renouvellements », le pin fleurit. C'est ce qu'exprime l'expression *to-gaeri*, « dix retours », souvent appliquée au pin.

(⁸) Un dieu protecteur des feuilles, *ha-mori no kami*, est mentionné par divers ouvrages. Ici le pin lui est assimilé à cause de sa verdure éternelle.

Page 101 :

(¹) Emprunt à un *rôei* (poème chinois) célèbre de Ki no Yoshimochi, poète du commencement du x^e siècle (*Wakan rôei shû*). La traduction « tendues vers la brise » ne rend pas exactement l'expression *kaze wo otte*, littéralement : « poursuivant la brise », avec le sens de recherche et d'attente anxieuse.

(²) Sous l'influence du Ryôbu-shintô, dans la plupart des

temples importants, on honorait à la fois des divinités shintoïques et des personnages bouddhiques ; de là l'expression *miya-dera*, d'usage courant. A Anraku-ji, le *honzon*, principal personnage honoré, était Yakushi (Baishajyaguru).

(³) Ancien nom du Japon. La « voie de Shikishima » est la poésie. Grâce à Michizane qui en est le dieu protecteur, elle sera éternelle.

(⁴) Allusion à une poésie du *Kokinshû*, l. VI, exprimant cette idée assez courante que les fleurs ressemblent à des flocons de neige déposés sur les branches.

<i>Ume no hana</i>	Ces fleurs de prunier
<i>Sore to mo miezu,</i>	Ne semblent pas des fleurs ;
<i>Hisakata no</i>	L'immensité
<i>Ama-giru yuki no</i>	Du ciel est voilée d'une neige
<i>Nabele furereba,</i>	Qui tombe de tous côtés.

(⁵) Allusion à une légende locale. La 2^e année Kenkyû (1191), des pèlerins qui avaient cassé une branche de prunier pour l'emporter en souvenir, entendirent en songe une voix qui leur disait :

<i>Nasake naku</i>	Sans pitié
<i>Oru hito tsurashi,</i>	Des gens cruels ont brisé
<i>Waga yado no</i>	Un rameau élançé du prunier
<i>Aruji wasurenu</i>	Qui n'oublia pas le maître
<i>Ume no tachi-e wo.</i>	De sa demeure.

(*Shin-kokinshû*, l. XIX.)

Dans cette traduction, il a fallu intervertir l'ordre des 3^e et 5^e vers.

Page 102 :

(¹) *Shime-nawa*, cordes de paille ornées de bandelettes de papier ; insigne sacré du shintoïsme.

(²) En réalité, les deux arbres devraient être de même âge ; mais chaque printemps semble apporter au prunier une jeunesse nouvelle.

Page 103 :

(¹) Le Tempai-zan.

(²) Les pins sont comparés aux pavillons d'un palais.

(³) L'ornement bien connu qui couronne les stûpa.

(⁴) « Tentures vertes, alcôve rouge » sont des expressions consacrées signifiant le luxe et la splendeur d'une demeure. Les pins dont les dômes imitent les pavillons d'un palais déploient

leur verdure, tandis que rougeoit le soleil couchant entre les bambous; et ces teintes rappellent l'éclat de la première fortune de Michizane.

(⁸) Le Kwanzeon-ji.

(⁹) Les obligations morales de respect, d'affection, de reconnaissance, résultant des rapports sociaux. Allusion à l'amour et à la fidélité que montrèrent le prunier et le pin.

Page 104 :

(¹) Tô (chinois, T'ang) et au vers précédent, Kan (Han), désignent simplement la Chine en général. Le personnage dont il s'agit est l'empereur Ngai, des Tsin (362-365). Le *Tsin chou k'i kiu tchou* dit seulement que les fleurs s'ouvraient lorsque l'empereur se livrait à l'étude.

(²) En chinois, *l'ai-fou* ou *ta-fou*, l'un des titres officiels de la hiérarchie.

(³) La dynastie des Ts'in.

(⁴) La première mention de ce fait se trouve dans les Annales principales du *Che ki*. On y lit que Ts'in Che houang-ti étant allé au T'ai chan, non pour chasser, mais pour y élever des stèles et y offrir un sacrifice, fut à son retour surpris par la pluie, et pour s'en garantir se réfugia sous un arbre. En mémoire de ce fait, cet arbre, dont l'essence n'est pas indiquée, reçut le titre de *wou ta fou*. Des auteurs postérieurs ont établi qu'il s'agissait d'un pin, et plus tard on éleva à cette place un arc de triomphe avec l'inscription *Wou ta fou song*. Cf. *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, traduction Chavannes, t. II, p. 140.

Page 105 :

(¹) Le même qu'à Kitano, c'est-à-dire Temman, en japonais Ama-mitsu comme porte le texte.

(²) C'est-à-dire prenant l'aspect de dieux. Il est de règle qu'avant de disparaître, le *shite* laisse entendre d'une façon ou d'une autre, par un mot ou un prodige, quelle est sa véritable nature.

Page 108 :

(¹) Ce genre de répétitions est fréquent dans les nô.

Page 109 :

(¹) Environ 3 heures du matin.

Page 110 :

(¹) Danses et musiques anciennes, importées principalement de la Chine, en usage au palais impérial et dans quelques grands temples. Il n'y a plus aujourd'hui de corps de musiciens et de danseurs qui les exécutent qu'au palais impérial et au temple d'Itsukushima.

(²) C'est la danse des dieux apparaissant sous la forme de vieillards : elle est d'une extrême lenteur et d'une grande solennité.

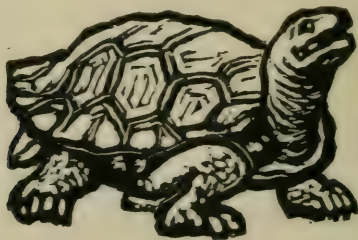
(³) Le Prunier-Rose.

Page 111 :

(¹) A partir d'ici c'est de l'Empereur qu'il s'agit. Ce vers et le suivant reproduisent une célèbre poésie anonyme du *Kokinshû*, l. VII :

<i>Waga kimi wa</i>	Mon Seigneur [mille générations
<i>Chi yo ni ya chi yo ni</i>	Jusqu'à mille générations, jusqu'à dix
<i>Sazare-ishi no</i>	Qu'il demeure jusqu'à ce que le galet
<i>Iwao to narite,</i>	Devienne un grand rocher
<i>Koke no musu made.</i>	Et que la mousse y croisse.

On sait que, depuis 1872, elle est devenue le texte du chant national japonais, avec une légère modification du premier vers : *Kimi ga yo wa*, « Le règne du Seigneur », au lieu de *Waga kimi wa*, « Mon Seigneur ». Elle paraît avoir été particulièrement en honneur de tout temps ; la préface du *Kokinshû* y fait déjà allusion ; les *nô* de souhaits heureux la citent souvent ; le premier *sashi* du *nô Yumi-Yawata* notamment la donne sous la forme adoptée pour le chant national.





ATSUMORI

PAR

KWANZE SEAMI MOTOKIYO

NOTICE

ATSUMORI appartient à la seconde classe de nô : c'est un shura-mono; l'esprit d'un guerrier y apparaît à un moine dont les prières le tirent de la Voie des Asuras (shura-dô), et lui obtiennent le salut. Les pièces de cette classe, comme nous l'avons déjà dit, occupent toujours le second rang sur les programmes. Œuvre de Seami Motokiyo, comme Oimatsu, Atsumori est également cité par lui dans ses Opuscules, et est par conséquent antérieur à 1435. Cette pièce dut être autrefois, comme elle l'est encore aujourd'hui, tenue en particulière estime, car elle fut au programme des grandes

exécutions qui eurent lieu à Kyôto en 1464, sur les bords de la petite rivière Tadasu, près du temple de Shimo-Gamo.

Peut-être d'ailleurs les raisons de cette estime se tirent-elles autant du sujet que de la valeur propre de la pièce elle-même. Taira no Atsumori est un des personnages qui, de tout temps, ont excité le plus de sympathie émue dans toutes les classes de la société japonaise. Le récit de sa mort et de l'entrée en religion de son meurtrier, Kumagai no Jirô Naozane, est un de ceux que répétaient le plus volontiers les chanteurs du Heike monogatari; avant que le sarugaku ne s'emparât de ce sujet, le dengaku avait déjà un Atsumori no nô, qui devait être une de ses meilleures pièces, car elle fut représentée lors des grandes exécutions solennelles de dengaku données à Kyôto en 1446, et les diverses formes d'art dramatique ou lyrique nées depuis cette époque l'ont toutes repris et traité à leur tour.



La mort d'Atsumori est un des épisodes, le dernier, de la grande bataille d'Ichi-no-tani, gagnée au commencement de 1184 par les Minatomo sur les Taira, pendant les guerres qui amenèrent le triomphe définitif des premiers et l'établissement du shôgunat de Kamakura.

On connaît ces deux grandes familles, toutes deux de rang impérial, dont les luttes ensanglantèrent le XII^e siècle. Celle des Taira fut toute puissante pendant la seconde moitié de ce siècle, surtout durant le temps qu'elle eut à sa tête le terrible Kiyomori. Mais celui-ci mourut en 1181, après s'être rendu odieux par sa tyrannie et ses excès, au moment où le chef de clan adverse, Minamoto no Yoritomo, l'aîné des fils jadis épargnés de Yoshitomo, infligeait à ses armes leur premier échec. Son fils, l'inca-

pable Munemori, lui succéda comme chef du clan qu'il devait bientôt conduire à une ruine irrémédiable. Impuissant à arrêter les progrès des Minamoto commandés par Kiso no Yoshinaka, il avait quitté Kyôto, entraînant tout son clan à sa suite et emmenant avec lui l'empereur Antoku, âgé de cinq ans. Après avoir échoué dans sa tentative d'établissement au Kyûshû, il vint s'installer à Yashima, province de Sanuki dans le Shikoku. Au commencement de l'année 1184, profitant des dissensions de ses adversaires, il rentre dans le Hondô et réoccupe l'ancien palais de Kiyomori, Fukubara, ou du moins son emplacement (*).

Il avait avec lui une armée très forte, grossie de nouveaux adhérents; on y comptait des généraux de talent; malheureusement Munemori leur imposait ses vues, les forçait à une défensive injustifiée, ne leur permettait même pas de se couvrir et de se protéger efficacement. L'armée occupait aux environs de la ville actuelle de Kôbe, le pied des montagnes depuis le bois et la rivière d'Ikuta qui couvraient son front principal jusqu'au delà de Suma. Maîtresse absolue de la mer, elle avait sa retraite assurée par ses bateaux qui couvraient le rivage de la baie de Suma. Sa gauche était protégée par les montagnes, dont la chaîne, se rapprochant peu à peu de la mer, ne laisse plus, au delà de Suma, qu'un défilé très étroit, couvert d'un épais bois de pins, entre le rivage et ses contreforts. Entre les derniers de ceux-ci s'ouvrent trois ravins étroits, profondément encaissés, qu'on désigne par leur numéro d'ordre, Ichi-no-tani, Ni-no-tani, San-no-tani. Là était le front arrière de l'armée des Taira.

Le contrefort qui sépare les deux premières de ces val-

(*) Celui du faubourg de Kôbe qui porte encore ce nom.

lées, *Ichino-tani* et *Ni-no-tani*, est couronné par un plateau de très peu d'étendue, sur lequel la montagne descend abrupte, et dont les trois autres côtés tombent eux-mêmes à pic, d'une centaine de mètres de haut environ. Aujourd'hui encore on n'y accède que par un étroit chemin en lacets. La vue en est d'ailleurs merveilleuse. A l'époque, protégée par une montagne que l'on pouvait croire infranchissable, la position était assurément très forte et devait paraître inexpugnable. C'est là que *Munemori* établit le « palais provisoire » de l'empereur, dont une misérable chapelle au milieu d'une étroite réserve ménagée entre des maisons de plaisance marque seule aujourd'hui l'emplacement. Lui-même et quelques autres des principaux du clan s'installèrent autour du palais; et des défenses légères, palissades et murs de bois, enclurent ce suprême réduit de la défense.

Les *Minomoto* tenaient *Kyôto*, mais ils n'y disposaient pas de forces égales à celles de leurs adversaires. Pourtant l'ex-empereur *Go-Shirakawa*, qui gouvernait au nom de son petit-fils *Go-Toba*, intronisé après la fuite d'*Antoku*, était tourmenté du désir de rentrer en possession des trois insignes sacrés du pouvoir, l'Épée, le Miroir et la Perle, restés aux mains des *Taira*. Il donna aux deux frères de *Yoritomo*, *Noriyori* et *Yoshitsune*, qui commandaient l'armée de *Kyôto*, l'ordre d'attaquer. Malgré leur infériorité numérique, ceux-ci n'hésitent pas. *Noriyori* avec 50.000 hommes environ marche directement vers *Ikuta*, où ses assauts resteront impuissants contre les retranchements défendus par *Tomomori*. Pendant ce temps *Yoshitsune*, avec 20.000 hommes seulement ⁽¹⁾, mais

(1) Le *Gempei seisui ki*, dont il sera question plus loin, ne lui en donne que 10.000. Ces chiffres ne présentent d'ailleurs aucune

confiant dans la valeur des vieilles bandes du Kwantô et emporté par l'ardeur de ses vingt-cinq ans, se lance à marche forcée à travers la province de Tamba, pour tourner la position des Taira et l'attaquer par l'arrière. Munemori semble n'avoir pas cru à la possibilité de cette manœuvre, car, malgré les instances des autres chefs, il n'avait consenti à détacher dans cette direction, sur le versant opposé des montagnes, qu'un corps d'observation insuffisant de 7.000 hommes. Celui-ci s'était retranché à Mikusa en Harima, d'où il surveillait les débouchés de plusieurs vallées; mais surpris par une attaque de nuit que Yoshitsune fit exécuter à la lueur des incendies malgré la fatigue de ses troupes, il fut mis en complète déroute. Deux jours après, Yoshitsune, franchissant les montagnes, arrivait devant les retranchements du défilé de Suma. Ce même soir un des Taira, Tsunemori, frère de Munemori, donnait dans sa résidence une fête, dont les échos arrivaient jusqu'au camp des assiégeants: fête suprême, a-t-on dit, devant la défaite et la mort entrevues.

Yoshitsune avait jugé la situation: il n'enlèvera pas de vive force ces retranchements que garnissent des troupes supérieures en nombre à celles qu'il peut lancer contre eux. Ce palais, ce fort qui semblent inaccessibles, doivent être mal défendus du côté où la montagne les protège si bien; c'est là qu'il faut frapper. Emmenant avec lui un petit nombre de compagnons intrépides, il gravit la montagne qui en suit la crête jusqu'au-dessus du fort, sous la conduite d'un jeune paysan. Le terrain est impraticable; seuls les cerfs se risquent en de pareils endroits, avait dit le guide. « Alors nous passerons, avait répondu

certitude historique; il n'y a d'assuré que l'infériorité numérique de l'armée des Minamoto.

Yoshitsune; aussi bien que les cerfs, nos chevaux ont quatre pieds. » Ils passent en effet. Deux chevaux tout barnachés sont d'abord lancés sur la pente vertigineuse; l'un arrive en bas sain et sauf. L'épreuve paraît suffisante, et toute la troupe dégringolant le versant abrupt parvient sur le plateau.

Comme l'avait prévu Yoshitsune, le fort était mal gardé. On ne redoutait guère une attaque si improbable de ce côté; tout le monde était aux retranchements où la bataille faisait rage. La charge furieuse de Yoshitsune et de ses compagnons a vite raison des rares défenseurs restés sur le plateau. Le feu est mis aux bâtiments; les flammes, la fumée se voient jusque d'Ikuta. Le trouble, l'inquiétude se répandent dans les rangs des Taira qui se sentent privés d'un puissant point d'appui et craignent de se voir coupés de la mer, tandis qu'une ardeur nouvelle anime les assaillants; et bientôt la retraite se précipite en déroute. A Ichino-tani même, malgré les efforts des chefs, dont beaucoup sont tués dans la mêlée, c'est la panique; la fuite épouvantée des deux impératrices douairières, de l'empereur et de quelques gardes se jetant au bateau impérial qu'on arme en toute hâte, l'apparition inexplicable d'une poignée d'ennemis sur le plateau réputé inviolable, ont frappé les combattants de stupeur; les uns après les autres, suivant le groupe impérial, ils courent aux bateaux; et bientôt la mer est couverte de cette immense flotte en désordre qui s'éloigne à force de rames.

Laissons parler maintenant le Gempei seisui ki (*), qui

(*) Les grandes guerres de cette époque ont été racontées, il faudrait presque dire chantées, au XIII^e siècle, dans plusieurs ouvrages, parmi lesquels les plus célèbres sont le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki*, dont on ne connaît pas les auteurs.

va nous raconter le dernier épisode de cette bataille et la mort d'Atsumori :



« Le dernier des fils du conseiller maître des bâtiments impériaux Tsunemori ⁽¹⁾, le mukwan tayu ⁽²⁾ Atsumori, avait revêtu, par dessus un hitatare ⁽³⁾ de brocart à fond bleu foncé, une armure de la teinte des jeunes pousses, et était coiffé d'un casque à étoiles blanches ; il portait un arc à garniture de rotin, et dix-huit flèches empenées de queue de héron ; il montait un cheval bai clair. Tout seul ⁽⁴⁾, voulant atteindre le bateau où le nouveau chûnagon ⁽⁵⁾ est parvenu à monter, il lance son cheval

Tous deux sont d'ailleurs des œuvres plus littéraires qu'historiques à proprement parler, et font penser à nos chansons de geste. Les récits héroïques du premier devinrent rapidement très populaires, grâce à l'usage qu'en firent les chanteurs ambulants, récitant à la foule attroupée les exploits des anciens guerriers sur une mélodie accompagnée par le *biwa*. Ces récits, peut-être par suite de leur popularité même, subirent des modifications importantes : il existe diverses recensions du *Heike monogatari* ; la plus connue, en dehors du texte courant, est celle dite de Nagato. Ces mêmes récits furent repris et développés peu après leur apparition par le *Gempei seisui ki*. Ils furent moins populaires sous cette forme que sous la précédente. Le passage traduit ici est extrait du 38^e livre du *Gempei seisui ki*.

(1) Taira no Tsunemori, l'un des frères du grand Kiyomori ; son titre officiel était *shûri tayu*, haut fonctionnaire chargé de l'entretien, des réparations et de la construction des palais impériaux.

(2) Titre donné aux jeunes gens de grande famille auxquels leur naissance donnait droit au cinquième rang de cour, mais qui ne l'avaient pas encore obtenu.

(3) Vêtement qui se portait sous l'armure : veste à bords tombant droit, et s'engageant dans la ceinture du pantalon large *hakama*.

(4) Resté le dernier à terre après l'embarquement de toute l'armée.

(5) Titre de Tomomori, qui commandait le front d'Ikuta.

à la nage, et l'intervalle d'un chô ⁽¹⁾, tantôt paraissant au-dessus des flots, tantôt submergé, il est emporté par eux.

« A ce moment, Kumagai no Jirô Naozane, homme du pays de Musashi [agité de cette pensée] : « Ah ! que je
« voudrais lutter corps à corps avec un adversaire
« digne de moi ! » apparaît sur le rivage qu'il fouille du regard de l'Est à l'Ouest. Il aperçoit Atsumori, et soudain poussant son cheval dans la mer, il crie : « C'est bien un
« général que j'aperçois. Ah ! qu'il est indigne de vous de
« vous jeter ainsi à la mer ! Revenez, revenez ! Celui
« qui vous parle ainsi, c'est le premier guerrier du
« Japon, Kumagai no Jirô Naozane, homme du pays de
« Musashi. » A ces mots, — quelle fut la pensée d'Atsumori ? — il tourne la tête de son cheval et le fait nager vers la plage. A peine les pieds de son cheval ont-ils touché le fond, il jette au loin son arc et ses flèches, tire son sabre, et le tenant levé au-dessus de son front, gravit la pente du rivage en appelant son adversaire à grands cris. Mais Kumagai l'attendait et était en garde ; sans le laisser arriver jusqu'à terre, il fait bondir son cheval dont les sabots font jaillir l'écume ; les sabots se joignent, les deux guerriers se saisissent à bras le corps et tombent avec un bruit sourd sur le rivage à la lisière battue des vagues. Deux fois, trois fois ils roulent l'un sur l'autre, tantôt dessus, tantôt dessous. Mais Atsumori est jeune et sans force ; Kumagai est un vieux guerrier : à la fin, il prend le dessus. De ses genoux, il presse vigoureusement à gauche et à droite les épaulières de l'armure de son adversaire, et Atsumori ne peut plus faire un mouvement. Kumagai tire sa

(1) Un peu plus de cent mètres.

daguer et va lui trancher la tête. Mais il jette un regard sous le casque ; il voit un enfant de noble maison de quinze à seize ans, au fard léger, aux dents soigneusement noircies, et qui sourit. Kumagai s'écrie : « Hélas ! quelle chose « cruelle ! Quel est donc le sort de ceux qui portent l'arc « et les flèches ⁽¹⁾ ? Et comment porter le glaive sur ce « noble enfant si jeune et si beau ? » Et il sent son cœur faiblir. « Or ça, de qui donc êtes-vous fils ? » demande-t-il. Mais Atsumori lui répond : « Hâtez-vous seulement de me frapper. » — « Après vous avoir frappé, si « je vous abandonne au milieu de la tourbe des soldats, il « n'y aura plus de recours ⁽²⁾. A un humble barbare des « pays de l'Est, ignorant tout sentiment délicat, êtes-vous « résolu de ne pas vous nommer ? Vous avez sans doute « raison ; pourtant une pensée m'est venue, et c'est pour- « quoi je vous parle ainsi. » Mais Atsumori songe : « Que « je me nomme ou que je ne me nomme pas, je ne puis « échapper à la mort. D'ailleurs la pensée qu'il doit « avoir, c'est sûrement de se faire gloire de cette action « d'éclat. Mais notre lutte et ma mort sont les consé- « quences de nos rapports dans une existence anté- « rieure ⁽³⁾. Cependant il faut répondre au mal par le « bienfait ⁽⁴⁾. Puisqu'il en est ainsi, je me nommerai

(1) Métaphore désignant les guerriers ; nous dirions : ceux qui portent l'épée. Naozane se plaint de la cruauté du sort qui l'oblige, en sa qualité de soldat, à tuer un pareil adversaire.

(2) Il sera impossible de rendre à vos restes les honneurs qui leur sont dus.

(3) Tout ce qui arrive en cette vie est la conséquence du *karma* d'une existence antérieure. Atsumori reconnaît cette vérité et se soumet à son sort.

(4) En échange du coup mortel. Atsumori va faire à Kumagai cette faveur de se nommer et ainsi de lui permettre de tirer gloire de sa victoire sur un personnage de haut rang.

« donc. » Il pense ainsi, et : « Si vous avez en effet quel-
 « que pensée, faites-la moi connaître. Je suis le dernier
 « des fils du conseiller maître des bâtiments impériaux
 « Tsunemori, frère cadet du défunt moine-régent ⁽¹⁾;
 « comme je n'ai pas encore de rang de cour, on m'appelle
 « le mukwan tayu Atsumori, et j'ai seize ans. » A ces
 mots, Kumagai versant d'abondantes larmes : « Hélas ! que
 « votre sort est malheureux ! Ainsi vous êtes du même âge
 « que Kojirô ⁽²⁾ ! Oui, en vérité, cela doit être. Même en un
 « cœur aussi dur que la pierre et le bois ⁽³⁾, l'amour pour
 « un enfant l'emporte sur toutes choses. A plus forte rai-
 « son, s'ils perdaient un être si extraordinairement digne
 « d'être aimé, de quelle douleur un père, une mère, ne
 « seraient-ils pas torturés ? Et surtout, d'être du même
 « âge que Kojirô, vous me devenez cher. Je veux vous
 « sauver. Vous avez d'ailleurs le cœur courageux : guer-
 « rier fugitif et malgré votre jeune âge, vous êtes revenu
 « sur vos pas pour lutter avec celui qui se nommait le
 « premier guerrier du Japon. Je vous ai pris pour un
 « grand général. Mais c'est ici une guerre d'intérêt pu-
 « blic ⁽⁴⁾. Ah ! quel malheur ! Et que faire ? » Accablé de

(1) *Dajô nyûdô*, titre donné à Kiyomori après qu'il eut pris l'habit de moine, sans cesser de gouverner.

(2) Kojirô Naoie, le fils de Kumagai, qui avait été blessé le jour même aux côtés de son père.

(3) C'est de lui-même que Kumagai parle ici.

(4) Kumagai veut dire que si son seul intérêt était en jeu, il épargnerait son adversaire. Mais il doit compte de ses actes à tout son parti ; il n'est pas libre ; et d'ailleurs sa générosité serait inutile, comme il va l'insinuer. Le *Heike monogatari* présente les choses un peu différemment. Il amène à ce moment sur la plage une troupe de soldats des Genji commandés par Doi no Sanehira, dont l'arrivée coupe court aux hésitations de Naozane.

tristesse, il reste un instant plongé dans ses réflexions. « Tandis qu'en avant, en arrière, on luttait, on succombait, on faisait partout des prises, à Ichi-no-tani Kumagai lui-même a fait échapper un ennemi qu'il venait de terrasser, et quelqu'autre l'a pris! Que cela soit dit de moi et que cela passe à mes descendants, c'est la perte à jamais de la réputation de qui porte l'arc et les flèches. » Il est absorbé dans cette pensée. Il dit alors : « Par quelque moyen que ce fût, j'aurais voulu vous sauver. Mais à terre tout est occupé par les Genji⁽¹⁾; il vous est tout à fait impossible d'échapper. Naozane priera de tout son pouvoir pour votre salut. A l'ombre des brins d'herbe de votre tombe vous en serez témoin. Jamais je ne négligerai ce devoir. » Il dit, et fermant les yeux, les dents serrées, et laissant couler ses larmes, il lui tranche la tête. Ce fut une chose affreuse, il n'est pas besoin de le dire.

« Atsumori n'a pas craint la mort, son cœur ne s'est point abaissé. Bien que dans un âge tendre, il s'est élevé au-dessus de l'ordinaire. Les hommes des Heike, jusqu'au moment où ils étaient frappés, ne perdaient rien de la délicatesse de leurs sentiments. Ce seigneur [Atsumori], pensant que, même dans ce camp de guerre, pendant ses loisirs, il pourrait en jouer, portait enveloppée dans un fourreau de brocart délicatement parfumé et passé dans les attaches de son armure, une flûte de bambou de Chine de coloration gracieuse. En l'apercevant, Kumagai s'écrie : « Hélas! ces derniers jours, et ce matin encore, dans le fort le son des instruments s'est fait entendre;

(1) Genji, et plus bas, Heike, expressions sino-japonaises désignant respectivement les partisans des Minamoto et ceux des Taira.

« c'était donc lui qui jouait ! Dans l'armée des Genji, parmi les dizaines de mille cavaliers qui sont venus des pays de l'Est, il n'y en a pas un seul qui joue de la flûte. A quoi donc tient-il que les jeunes seigneurs des Heike sont d'une si grande délicatesse de sentiments ? » En parlant ainsi, il restait immobile versant des larmes.

« Quant à cette flûte, le père d'Atsumori, Tsunemori, qui en jouait habilement, avait envoyé au pays de Sô ⁽¹⁾ cent onces de poudre d'or, et en avait fait venir une tige de bambou de Chine ; il en avait choisi le meilleur entre-nœud, et en avait fait enlever un des nœuds ; puis il avait ordonné à Myôun, abbé de Tendai ⁽²⁾, antérieurement sôjô ⁽³⁾, de le déposer sur l'autel des pratiques secrètes et d'y faire durant sept jours des prières magiques ; enfin, il l'avait fait orner de gravures avec le plus grand soin. Parmi ses fils, Atsumori était doué de talents particuliers ; aussi, dès l'âge de sept ans, lui avait-il donné cette flûte, et celui-ci la possédait depuis ce temps. A ce moment ⁽⁴⁾, la nuit était avancée et tout était calme ; c'est pourquoi on l'appela Saeda ⁽⁵⁾. Kumagai, portant dans ses mains la flûte et la tête, vint auprès de son fils Kojirô. « Regarde ceci, dit-il ; il s'était nommé le mukwan tayu Atsumori, fils du seigneur maître des

(1) En chinois Song, nom de la dynastie qui régnait alors en Chine.

(2) L'abbé du grand monastère Enryaku-ji, centre de la secte Tendai.

(3) Le plus élevé des titres de la hiérarchie bouddhique. Les sôjô avaient rang de conseillers d'État.

(4) Au moment où Atsumori reçut cette flûte.

(5) Saeda, petite branche, rameau. L'auteur explique ce nom au moyen d'un jeu de mots entre *saetareba*, « le calme régnait », et *saeda*, ou *saeta*.



« bâtiments impériaux, et âgé de seize ans. J'aurais voulu
« le sauver. En songeant à la fin que te réservent l'arc et
« les flèches, ah ! quelle douleur j'éprouve d'un pareil
« malheur ! Même quand Naozane ne sera plus de ce
« monde, tu devras avec une grande piété prier pour son
« existence future. » Telles furent ses recommandations.
Après cela, des sentiments de foi s'excitèrent dans son
cœur, et dans la suite, il ne prit plus part aux combats. »



Le Heike monogatari raconte aussi la mort d'Atsumori ; le récit qu'il en donne est substantiellement identique à celui qu'on vient de lire, mais plus succinct et moins adroitement conduit. Par contre, la recension dite de Nagato, livre XVI, ajoute quelques nouveaux détails que nous résumons ici. Outre la flûte, on trouva sur le cadavre du jeune homme un mince rouleau de papier contenant une poésie de sa composition, un naga-uta, dans lequel, après avoir célébré les charmes des quatre saisons de l'année, il faisait en quelque sorte ses adieux à la vie et prévoyait que son corps serait « enterré sous la mousse d'Ichi-no-tani ». Le lendemain, Kumagai chargeait deux de ses suivants de conduire les restes d'Atsumori jusqu'à Yashima en Shikoku, et de les remettre à sa famille avec une lettre de sa main, lettre dont le texte est donné en chinois. Une simple barque de pêche leur fit traverser la Mer Intérieure. A Yashima, ils furent accueillis par des transports de douleur, auxquels Tsunemori fit trêve pour répondre à Kumagai par une lettre empreinte d'une haute résignation bouddhique, et dont le texte est également donné en chinois.

La guerre était devenue odieuse à Kumagai ; il demanda et obtint son congé et reprit la route de Kyôto. A ce mo-

ment, retiré dans un repli de la montagne qui s'élève à l'Est de la ville, le moine Genku, connu dans l'histoire sous le titre de Hônen shônin, expliquait à quelques disciples les principes de la doctrine de la Terre-Pure et préludait à la fondation de la secte de la Terre-Pure, Jôdo. Sa réputation était grande. C'est auprès de lui que Kumagai alla se réfugier et chercher la paix. Avant de franchir le seuil de la retraite du saint homme et de lui demander l'habit qui le séparerait du monde, Kumagai, dit-on, s'arrêta sous les pins qui couvraient la montagne, attacha son cheval à l'un d'eux et suspendit son armure aux branches d'un autre. En avant du grand temple de Kurodani élevé à la place de l'ancien ermitage, on montre encore aujourd'hui, en souvenir de ce fait, deux grands pins, qui sont l'objet de beaucoup de soins. On ne revit plus le dur soldat que le bâton de voyage à la main, parcourant le pays pour prêcher la doctrine de son maître. C'est ainsi que le représente l'intéressant portrait conservé dans le trésor du monastère de Kurodani. On y garde précieusement aussi quelques objets à son usage, armes, objets de piété, etc., notamment son grand sabre de bataille et l'énorme pilon dont il se servait pour décortiquer le riz de la communauté, sa force le faisant choisir pour cette rude besogne. Et la légende veut que tous ses travaux et toutes ses prières n'aient jamais eu que ce seul but, le salut d'Atsumori.

Car la légende est ici fort mêlée à l'histoire. Kumagai s'est bien fait moine sous la direction de Genku; mais cela n'arriva qu'en 1192, soit huit ans après la bataille d'Ichinotani, et pour d'autres raisons que le meurtre d'Atsumori. D'un caractère violent et difficile qui l'avait antérieurement fait passer du parti des Taira à celui des Minamoto, Kumagai ne se crut pas dans la suite apprécié

à sa juste valeur par Yoritomo; il s'estima lésé dans le règlement d'un différend au sujet de territoires qu'il disputait à Kuge no Naomitsu. C'est à la suite de déboires de ce genre que, encore dans la force de l'âge, il abandonna sa maison à son fils et se retira à Kurodani. Il est cependant fort possible et très admissible que, dans cette nouvelle voie, le souvenir d'Atsumori lui soit souvent revenu, mêlé de quelque amertume et d'un peu de remords.

Sur une petite éminence voisine du temple, se faisant face de chaque côté du sentier, se dressent deux petits stûpa de pierre: ce sont, dit-on, les tombes de Kumagai et d'Atsumori. La touchante pensée de réconciliation dans la mort qu'ils expriment fera aussi la conclusion du nô que nous allons voir. L'un au moins de ces stûpa n'est sans doute qu'un simple symbole. S'il est très vraisemblable que Kumagai fut enterré tout près du monastère où il avait vécu, il l'est beaucoup moins qu'après des années les restes d'Atsumori aient été transférés à Kyôto. D'autre part, à peu de distance d'Ichi-no-tani, à San-no-tani, on montre un autre stûpa de pierre, plus grand et fort ancien, qui lui aussi, dit-on, recouvre la tombe d'Atsumori. Il est difficile de savoir ce qu'il en est en réalité, et si ce monument marque autre chose que la place approximative où succomba le malheureux jeune homme. Toutefois, il est encore vénéré aujourd'hui, et lors de la guerre russo-japonaise, les officiers d'une garnison voisine y firent dresser en ex-voto la haute colonne de bois à tête sculptée qui est une des formes du stûpa. Ajoutons à ce propos que le temple de Suma, Suma-dera, garde quelques reliques d'Atsumori, notamment une armure, qu'on dit lui avoir appartenu, un kakemono le représentant à cheval avec son armure de bataille, une statuette sans

intérêt artistique, attribuée faussement sans doute à Kumagai, etc.



Tels sont les éléments dont l'auteur disposait. Il est loin de les avoir utilisés tous. Il ne reproduit ni le Heike monogatari, ni le Gempei sensui ki; à ces anciennes chroniques, il emprunte un sujet historique, mais il le traite fort librement. Le combat et la mort d'Atsumori que celles-ci racontent longuement tiennent peu de place dans son œuvre. Nous le verrons ailleurs mettre simplement en scène un passage du Heike monogatari, et à proprement parler, tirer une pièce d'un roman; mais ce n'est pas le cas ici : la pièce est absolument différente des œuvres qui l'ont inspirée, et l'auteur y fait preuve d'une incontestable originalité. En quelle mesure s'inspira-t-il de l'Atsumori no nô du dengaku? La question est insoluble, cette pièce ne nous étant pas parvenue. Mais telle que nous la connaissons, son œuvre est bien à lui et véritablement nouvelle, encore que traitant un sujet ancien.

Le thème général des nô de cette catégorie est, on le sait, l'apparition à un moine de l'esprit d'un guerrier, d'abord sous une forme étrangère, ensuite sous celle qu'il revêtit en ce monde. L'idée de faire de ce moine précisément Rensei, l'ancien Kumagai, le meurtrier même d'Atsumori, est une conception vraiment dramatique qui donne à cette pièce un caractère particulier. Il faut en dire autant de l'air de flûte qui accueille le moine à son arrivée à Ichino-tani et qui doit suffire à réveiller chez lui les souvenirs de la fête donnée par Tsunemori, la veille de la bataille, fête dont il avait alors perçu les échos éloignés, et de la flûte trouvée le lendemain sur le cadavre d'Atsumori. L'auteur ne le dit pas, et il n'y a pas lieu de s'en étonner : cette discrétion est bien dans le génie de la poésie japo-

naise, et l'auditoire est assez averti. L'épisode des flûtes célèbres est à la vérité un pur hors-d'œuvre, languissant et insipide à notre goût, mais dont la préciosité fut sans doute appréciée autrefois. Mais, par les plaintes des misérables habitants de Suma, par la confession des erreurs des Taira, par le récit de leur fuite et de leurs souffrances sur une grève inhospitalière, l'auteur a répandu sur toute son œuvre une teinte générale de tristesse douce, de résignation à la fatalité, qui charme encore les auditeurs d'aujourd'hui. La réprobation jetée sur les Taira et leur administration ne doit pas surprendre ; les Ashikaga, qui détenaient le pouvoir shôgunal à l'époque où cette pièce fut écrite, descendaient des Minamoto.



Au point de vue technique, Atsumori donne lieu à peu de remarques. La forme en est régulière, bien qu'il n'y ait pas de rongi. Le remplacement de l'issei par un shidai à l'entrée du shite, et le transfert du kuse, avec le kuri et le sashi qui le précèdent, à la deuxième partie, ne constituent pas à proprement parler des irrégularités.



Comme pour Oimatsu, le texte transcrit et traduit est celui de l'école Kwanze. Le texte de l'intermède est celui de l'Ai shimaitzuki, reproduit avec quelques très légères variantes dans le Nô no shiori.





ATSUMORI

PERSONNAGES.

MAE-JITE. — *Un faucheur.*

NOCHI-JITE. — *L'esprit de Taira no Atsumori.*

TSURE. — *Un faucheur (').*

WAKI. — *Le moine Rensei.*

A partir de la fin du *michiyuki*, la scène est sur la plage de Suma, à Ichi-no-tani.



PREMIÈRE PARTIE

SCÈNE I

Introduction instrumentale. Entrée du *waki* en costume de bonze : *sumbôshi*, sorte de bonnet pointu de couleur brune serré par une bandelette nouée derrière la tête et terminé en arrière par un large couvre-nuque ; *mizu-goromo*, longue blouse ouverte sur le haut de la poitrine, croisée et serrée à la taille par une ceinture ; pantalon large sans ornements. Il tient un rosaire à la main, et un éventail est passé dans sa ceinture. Il s'avance jusqu'au *nanori-za*.

WAKI.

Puisque ce monde n'est qu'un songe, s'en réveiller (*bis*)
Et le rejeter, c'est être dans le réel (¹).

Le chœur répète ces deux vers en sourdine.

WAKI.

Je suis Kumagai no Jirô Naozane, homme du pays de Musashi, qui ai quitté ma famille et me suis fait moine sous le nom de Rensei. Par l'excès de mon regret d'avoir porté la main sur Atsumori, je suis devenu tel que vous me voyez. Et maintenant, je me propose de descendre à Ichi-no-tani et d'y prier pour la délivrance d'Atsumori.

Il fait le *dappai*.

Des neuf enceintes

Du séjour des nues (²), comme des nuages sort la lune,
[je pars (*bis*),
Et vers le midi tournant mon humble char (³),
Je dépasse Yodo Yamazaki (⁴);
Voici le lac de Koya (⁵) et la rivière Ikuta (⁶),

« Les vagues ici tout près, c'est la baie de Suma ! » (¹)
A Ichi-no-tani je suis arrivé (*bis*).

J'ai fait diligence et me voici arrivé à Ichi-no-tani, au pays de Tsu. En vérité, le passé me revient à la pensée comme si c'était aujourd'hui. Et voici que sur ce plateau résonnent les sons d'une flûte. Je vais attendre ces gens; je veux les interroger en détail sur toutes les choses de ces lieux.

Il va s'asseoir à droite, au pied de la colonne du *waki*.

SCÈNE II.

Introduction instrumentale. Entrée du *tsure* et du *shite* dans cet ordre. Ils ne sont pas masqués. Ils portent le *dan-noshime*, vêtement tissé de fils de soie alternativement bruts et teints produisant des dessins géométriques, employé autrefois comme vêtement de cérémonie, et l'*ô-guchi*, large pantalon très simple sans ornements ni dessins. Par-dessus le *dan-noshime*, ils ont le *kake-hitatare*, veste courte ne croisant pas sur la poitrine et dont les côtés tombant droit sont retenus par une ceinture très simple, *koshi-obi*, nouée en avant. Chacun d'eux a l'éventail passé dans la ceinture et porte sur l'épaule un bambou auquel sont attachées quelques herbes. Ils viennent se placer au milieu de la scène, en face l'un de l'autre, le *shite* à gauche.

SHITE et TSURE.

Aux sons de la flûte des faucheurs se mêle (*bis*)
Le souffle du vent [qui passe] sur la lande.

Le chœur répète ces vers en sourdine.

SHITE.

Les jeunes gens

Fauchant sur cette colline, traversent la lande;
C'est l'heure du retour, à la tombée du soir.

SHITE et TSURE.

Au bord de la mer de Suma, bien court, hélas ! est le
 Qui mène à ma maison et en ramène, [chemin
 S'enfonce dans la montagne et ressort sur la grève (¹) :
 Et de ma vie tristes sont ici les labeurs.

Ah ! si l'on m'interroge,
 Moi aussi je répondrai que je me désole solitaire
 A la baie de Suma,
 Chargé d'herbes salées (²). Si l'on savait qui je suis (*bis*).
 J'aurais moi aussi des compagnons ;
 Mais c'est trop [d'infortune], et de ma misère
 Les plus intimes mêmes se sont éloignés. [ronge] :
 Je dois demeurer ici, c'est la pensée unique [qui me
 Et je traîne ma vie, abandonné au malheur (*bis*).

Le *tsure* remonte vers la droite ; le *shite* se rapproche de la
 colonne du *shite*.

SCÈNE III.

WAKI.

Holà ! Je voudrais demander quelque chose aux fau-
 cheurs qui sont là.

SHITE.

Est-ce à nous que vous parlez ? Que désirez-vous
 savoir ?

WAKI.

Est-ce l'un de vous qui jouait de la flûte tout à l'heure ?

SHITE.

Oui, c'est l'un de nous qui jouait.

WAKI.

Ah ! c'est charmant ! C'est là un art qui n'est guère de votre condition, mais cela n'en est que plus charmant.

SHITE.

Un art qui n'est pas de notre condition, avez-vous dit ! Mais ne lit-on pas quelque part : « N'envie pas qui est au-dessus de toi, ne méprise pas qui est au-dessous » ?

TSURE.

Et de plus sous le nom de *shôka* et de *bokuteki* (1),

SHITE et TSURE

La flûte des faucheurs, le chant des bûcherons
Ont pris place dans les vers des poètes
Et sont célèbres dans le monde. De notre flûte de bam-
[bou si vous avez entendu
Les sons, ne vous étonnez donc point.

WAKI.

En vérité, en vérité, cela est juste.
Ainsi donc, le *shôka*, le *bokuteki*,

SHITE.

La flûte des faucheurs,

WAKI.

Le chant des bûcherons,

SHITE.

[Sont comme une] musique qui [accompagne] la traver-
[sée de ce monde d'illusion (2)].

WAKI.

Et le chant,

SHITE.

Et la danse,

WAKI.

Et la flûte (*),

SHITE.

Et la musique (*).

CHŒUR.

Sont passe-temps

Que chacun choisit à son gré. De bambou flotté (*bis*)

Sont faits le Rameau et le Bris-de-Cigale ; et divers

Et nombreux sont les noms des flûtes [célestes] ;

S'il s'agit de celles dont jouent les faucheurs, [mais

De celle-ci le nom,

Sachez-le, est la Feuille-Verte (*).

Au rivage de Sumiyoshi,

Ce sera la flûte de Corée (*).

Celle que voici, en bois des sauneries du Suma,

C'est, sachez-le, le Tison-Inconsumé (*) des pêcheurs (*bis*).

Le *tsure* se retire par la porte de service. Le *shite* remonte, remet au *kôken* le bambou chargé d'herbes qu'il portait, prend son éventail et redescend.

WAKI (*).

Voilà qui est étrange ! Les autres faucheurs s'en sont tous allés ; vous seul restez ci. Quelle en est la raison ?

SHITE.

Quelle en est la raison, dites-vous ? Parmi les vagues du Je suis venu écouter une voix qui reconforte (*). [soir, Veuillez faire pour moi les dix prières (*).

WAKI.

C'est chose facile, et je ferai pour vous les dix prières.
Mais, à ce propos, qui donc êtes-vous?

SHITE.

A vous dire le vrai, je suis un parent d'Atsumori.

WAKI.

Un de ses parents! En l'entendant, mon cœur est ému, dit-il, et joignant les mains (¹) (il s'agenouille): Adoration à Amitâbha Buddha!

SHITE et WAKI (agenouillés, les mains jointes).

« Si j'obtiens l'illumination, dans les mondes des dix
[directions,
Tous ceux qui m'invoqueront, je les sauverai et n'en
[rejetterai aucun (²). »
Ils se relèvent.

CHŒUR.

Ah! ne me rejetez pas!
Alors qu'un seul cri doit suffire (³),
Tous les jours, toutes les nuits, ses prières
Se sont élevées [pour moi]. O bonheur! Mon nom,
Je ne vous l'ai pas dit; mais celui dont, matin et soir,
Tourné [vers le Buddha], vous avez demandé la déli-
[vrance,
C'est moi. Et tandis qu'il laisse tomber ces mots,
Sa forme s'évanouit et disparaît aux regards (bis).

Le *shite* rentre dans le *kagami no ma*.

INTERMÈDE

AI (il se lève et s'avance sur la scène jusqu'au *nanori-za*).

Moi que voici, je suis un habitant de la baie de Suma, dans la province de Tsu. Aujourd'hui, je veux m'en aller sur la grève et me donner quelque distraction. (Apercevant le *waki*.) Tiens ! d'où vient donc ce moine et comment se trouve-t-il là ?

WAKI.

Je suis un moine qui viens de la province de Musashi. Êtes-vous de ce pays-ci ?

AI.

Parfaitement, je suis de ce pays.

WAKI.

En ce cas, j'aurais quelque chose à vous demander. Veuillez vous approcher.

AI.

J'obéis. (Il vient s'asseoir devant le *waki*.) Et qu'est-ce donc que vous voulez me demander ?

WAKI.

C'est là, sans doute, une demande bien extraordinaire, mais si vous connaissez l'histoire de la fin d'Atsumori en ce lieu, veuillez me la raconter.

AI.

Quelle question inattendue vous me posez là ! Pourtant, comme il serait difficile de vous dire que je n'en connais rien, je vais vous en raconter tout ce que j'en sais.

WAKI.

Eh bien ! racontez donc.

AI (il se tourne vers le public).

Or donc, à l'automne de la 2^e année Juei, les Taira se virent enlever la capitale par Kiso Sama no kami Yoshinaka et vinrent s'établir ici. Ils occupèrent avec de grandes forces tout l'espace entre le bois d'Ikuta et Ichino-tani, et s'y fortifièrent avec beaucoup de soin et de précautions. Fût-ce parce que les gens des Taira aimaient à s'amuser de chants et de poésies, tandis que les Minamoto des provinces de l'Est se livraient avec ardeur à la chasse, à la pêche, à [tous les exercices de] l'arc et des flèches ? [Toujours est-il que], avec plus de soixante mille cavaliers divisés en deux corps, ceux-ci attaquèrent à la fois le front et l'arrière et infligèrent [aux Taira] une défaite complète. Des gens du clan eurent la tête coupée après leur mort, d'autres furent faits prisonniers. Ceux qui restaient se jetèrent dans les bateaux et se réfugièrent au Shikoku et dans les pays de l'Ouest. Parmi eux [se trouvait] le *mukwan tayu* Atsumori ; voulant lui aussi s'embarquer, il vint au rivage. Mais un homme de la province de Musashi, Kumagai no Jirô Noazane, l'aperçut : « Voilà un adversaire digne de moi », se dit-il ; et il lui crie : « O vous qui vous enfuyez là-bas, vous devez être du clan des Heike. Revenez ! » Et il le rappelle de son éventail déployé. Ainsi appelé, [Atsumori] revient ; sur le bord de la mer, ils se saisissent à bras le corps et tombent lourdement de cheval. Mais Kumagai était un vieux guerrier très fort, il eut aisément le dessus, et tout en s'apitoyant sur lui, il lui coupa la tête. En examinant le cadavre, on trouva sur lui une flûte enveloppée dans un fourreau de brocart ; on la montra au général en

chef, et tous ceux qui la virent versèrent des larmes. à ce que j'ai entendu dire. A la vérité, on dit bien que ce Kumagai a été touché d'un sentiment religieux et qu'il prie pour la délivrance d'Atsumori; mais c'est une chose invraisemblable. Et la raison, c'est que si son cœur avait été capable d'être touché par un sentiment religieux, il aurait dû alors épargner [Atsumori]; puisqu'il ne l'a pas épargné, il n'a sûrement dû être touché d'aucun sentiment. En tout cas, en quelque état qu'il soit, qu'il vienne ici, ce Kumagai! je le tue et je l'offre à Atsumori en gage de vénération! (Il se tourne vers le *waki*.) Mais je m'étonne fort de la question que vous m'avez posée tout à l'heure.

WAKI.

Vous m'avez parlé avec beaucoup d'obligeance: je vous remercie. Eh bien, je suis cet ancien Kumagai; j'ai quitté ma famille et je suis moine sous le nom de Rensei: et c'est dans l'intention de prier pour la délivrance d'Atsumori que je suis venu jusqu'ici.

AI.

Oh! vous êtes le seigneur Kumagai d'autrefois? J'ignorais qui vous étiez: j'ai dit quelques petites choses sans importance, j'en ai grand regret. On dit que ceux qui sont puissants dans le mal sont aussi puissants dans le bien; cela doit sûrement être vrai de vous. Je pense qu'Atsumori doit être très heureux de vos dispositions et les avoir pour agréables. De plus en plus, veuillez prier pour lui avec ferveur.

WAKI.

Telle est bien aussi mon intention. Je veux m'arrêter ici quelque temps, et y prier avec ferveur pour Atsumori.

AI.

Si vous restez ici, adressez-vous encore à moi pour ce dont vous aurez besoin.

WAKI.

J'aurai recours à vous.

AI.

Je suis à votre disposition.

Il salue le *waki*, se relève et retourne à sa place, au pied de la colonne du fond, et de là rentre dans le *kagami no ma*.

DEUXIÈME PARTIE

SCÈNE IV.

WAKI.

Puisqu'il en est ainsi, de la prière pour nos morts (*bis*)
 Accomplissant les rites, durant la nuit entière
 Récitant l'invocation, d'Atsumori
 Je veux encore implorer la délivrance (*bis*).

Introduction instrumentale. Entrée du *nochi-jite*. Il porte le masque de jeune homme appelé *jûroku*, et le chapeau de cour noir dit *nashi-uchi eboshi*, serré sur le front par une bandelette, *hachi-maki*, blanche ; les cheveux longs tombent sur les épaules et dans le dos. La veste droite à bords non croisés, figurant l'armure, *happi*, et le large pantalon, *hangiri*, sont ornés de broderies et de dessins brochés ; le sabre est passé dans la ceinture. Il tient l'éventail à la main. Le bras droit est dégagé de la manche, et la partie droite du vêtement est ramenée un peu en arrière : c'est la tenue de combat.

SHITE (entrant en scène).

Au rivage d'Awaji

Passent et reviennent les oiseaux de mer ; à leurs cris
Je m'éveille (*). De la barrière de Suma, où sont donc les
[gardiens?

(Tourné vers le *waki*.) Holà, Rensei ! C'est Atsumori lui-même que voici.

WAKI.

O prodige ! Faisant tinter ma clochette (*) et accomplissant les rites, pas un instant je ne me suis endormi ; et pourtant pendant ce temps Atsumori serait venu ! Ce ne peut être qu'un rêve.

SHITE.

Et pourquoi donc serait-ce un rêve ? C'est pour détruire enfin la chaîne du karma (*) de ma vie que j'apparais ici.

WAKI.

Chose étrange ! Une seule invocation à Amitâbha Buddha suffit à détruire d'innombrables obstacles [créés par le] péché ; j'ai invoqué ce nom et sans relâche j'ai accompli les rites ; en face du mérite de mes prières, quel karma pourrait donc subsister ? Autant que la mer sous la grève rocheuse

SHITE.

Fût-il profond, le péché est expié et retiré de l'abîme (*).

WAKI.

L'être devient buddha, et la cause de sa délivrance.

SHITE.

C'est le mérite d'une autre existence (*). Aussi

WAKI.

Autrefois ennemis,

SHITE.

Maintenant au contraire,

WAKI.

En vérité par la loi,

SHITE.

Nous sommes devenus amis.

CHŒUR.

Et cette parole :

« Rejette un mauvais ami,
 Appelle à toi un ennemi vertueux »,
 N'est-ce pas pour lui qu'elle fut dite ? O bonheur !
 O bonheur ! ô reconnaissance !
 Eh bien, l'aveu de toutes nos fautes (*),
 Oui, durant cette nuit je veux le faire (*bis*).

Le *shite*, qui pendant ces derniers vers s'était approché du *waki* comme pour lui parler, revient au milieu de la scène et s'assoit sur le *shôgi* apporté par le *kôken*.

SCÈNE V.

CHŒUR.

Si les fleurs du printemps montent à la cime des arbres,
 C'est pour nous inviter à chercher l'illumination qui élève ;
 Si la lune d'automne descend au fond des eaux,
 C'est pour nous montrer l'image de la conversion des
 [êtres (*).

SHITE.

Or, tout le clan allongeant les lignes de ses murs,
 Se parait du feuillage touffu de branches entrelacées (*).
 [Mais cet éclat

CHŒUR.

Fut semblable à celui des fleurs de convolvulus qui ne
 [brillent qu'un jour.

A la doctrine qui enseigne le bien
 Atteindre est difficile; [le moment favorable] n'est que
 [l'instant
 Où brille l'étincelle de la dure pierre à feu, et ils ne l'ont
 Que leur sort en vérité fut digne de pitié! [pas su.

SHITE.

Au sommet de la puissance, ils ont fait souffrir les
 [humbles;

CHŒUR.

Dans la prospérité ils n'ont pas connu leur superbe.

Le *shite* se lève; le *kuse* qui suit est dansé, ou plutôt mimé.

Ainsi donc, le clan des Taira
 Posséda la puissance pendant plus de vingt ans.
 En vérité une génération passe en l'instant d'un rêve.
 Les feuilles de l'automne de Juei (*),
 Emportées aux quatre vents de la tempête,
 Sesont dispersées de tous côtés. Pauvre feuilles [tombées],
 Leurs bateaux (*) étaient ballottés sur la mer; et eux, dans
 [leur sommeil sur les vagues agitées,
 Pas même en rêve ne se voyaient revenir.
 Oiseaux prisonniers, ils regrettent les nuages;
 Oies sauvages regagnant leur pays, leurs files sont
 [rompues.

Au cours de leur voyage sous des cieux incertains,
 Les jours se succèdent, les mois, l'année
 Passent, et au retour du printemps,
 Retirés à Ichi-no-tani,
 Un moment ils demeurent ici, à la baie de Suma.

SHITE.

De la montagne d'arrière (¹) le souffle du vent tombait.

CHŒUR.

Et la lande était glacée. Au rivage de la mer agitée
 Les bateaux étaient attachés; et de nuit et de jour.
 La voix des oiseaux de mer et nos manches
 Étaient trempées (²) par les vagues. Sur un oreiller de
 [galets,
 Dans les huttes des pêcheurs, nous dormions parmi eux.
 Ne connaissant (³) plus que des gens de Suma. Entre les
 [pins allongés sur la grève (⁴),
 Voici s'élever la fumée du soir (⁵); nous cassons et éten-
 [dons la bourrée, comme on l'appelle (⁶),
 Plongés dans nos tristes pensées. C'est en ce pays sau-
 Que nous avons établi notre demeure, [vage de Suma
 Et nous étions à la fin devenus vraiment des gens de
 [Suma :
 A quelle triste extrémité était réduit notre clan!

SHITE.

Or, c'était le soir du sixième jour du second mois:
 mon père Tsunemori nous avait réunis, et nous chan-
 tions des *imayô* (⁷) et nous dansions des danses.

WAKI.

Ah! c'était donc là la fête qui fut donnée ce soir-là! Et

ces délicieux sons de flûte qui, de l'intérieur du fort, se firent entendre jusqu'au camp des assiégeants,

SHITE.

Oui, de la flûte de bambou qu'Atsumori porta jusqu'à sa dernière heure,

WAKI.

C'étaient les sons : et [on entendait] des chants, de la musique,

SHITE.

Des *imayô*, des *rôei*;

WAKI.

De voix nombreuses

CHŒUR.

A l'unisson s'élevaient les chants.

SCÈNE VI.

Danse (*).

SCÈNE VII (*).

SHITE (arrêté au *daishô-mae*).

Et voilà que, la nef impériale les précédant,

CHŒUR.

Le clan tout entier a mis ses bateaux à la mer.

Ne voulant pas rester en arrière,

[Atsumori] accourt au rivage.

[au loin.

Mais la nef impériale et les barques des soldats sont déjà

SHITE.

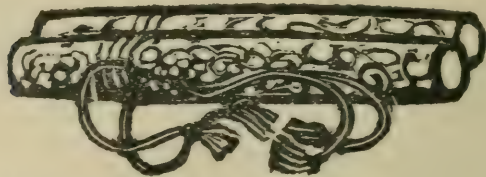
N'ayant plus d'autre ressource, il pousse son cheval dans
 Son aspect trahit un trouble extrême. [les flots.
 Mais à ce moment,

CHŒUR.

Derrière lui,

Kumagai no Jirô Naozane,
 Ne voulant pas le laisser échapper, accourt à sa pour-
 Fait retourner son cheval; [suite. Atsumori alors
 Parmi les heurts des vagues, il tire son sabre ⁽¹⁾;
 On le voit frapper deux fois : trois fois : puis sur leurs
 [chevaux
 Ils se saisissent à bras le corps, et sur la lisière où viennent
 [battre les flots, ils tombent l'un sur l'autre. A la fin,
 [Atsumori] est frappé et meurt. De la vie qu'il a perdue
 Le karma, d'un tour de sa roue, les remet en présence ⁽²⁾.
 « Mon ennemi, le voilà ! » crie-t-il, et il veut le frapper.
 [Mais

Celui-ci, lui rendant le bien pour le mal,
 Récite les invocations rituelles, et grâce à ses prières ⁽³⁾,
 Finalement ensemble ils renaîtront
 Sur le même lotus. Non, le moine Rensei
 N'est pas son ennemi ⁽⁴⁾.
 « Ah ! daignez encore prier pour ma délivrance ! » *(bis)*.





NOTES

Page 136 :

(¹) Il peut y avoir deux ou plusieurs *tsure*.

Page 137 :

(¹) L'école Hôshô a ici le *shidai* suivant :

Aux repos du voyage qu'elle est triste la cloche du soir !

Elle sonne ; c'est l'heure de m'arrêter.

(²) Désignation poétique du palais impérial, et par extension, de la capitale. Les « neuf enceintes » sont une allusion aux neuf cercles célestes entourant le mont Sumeru et le séjour des dieux de la mythologie bouddhique. La traduction suit la coupe des vers ; il serait plus exact de traduire : « Du séjour des nues aux neuf enceintes. »

(³) Le moine voyage à pied, et cette expression n'est ici que symbolique ; mais elle continue le rapprochement antérieurement indiqué entre le départ du voyageur et le lever de la lune, le mot *kuruma* pouvant signifier à la fois un char, et la roue ou le disque de la lune.

(⁴) Endroit où l'on s'embarquait d'ordinaire pour descendre la rivière jusqu'à Osaka.

(⁵) Lieu où l'armée des Minamoto commandée par Noriyori avait établi son camp.

(⁶) C'est le long de cette rivière que se développait la ligne principale des retranchements des Taira.

Page 138 :

(¹) Citation d'un passage célèbre du *Genji monogatari*, faisant allusion à l'étroitesse de cette plage.

Page 139 :

(¹) Allusion à l'étroitesse de cette plage serrée entre les montagnes et la mer.

(²) Allusion à une poésie célèbre attribuée à Ariwara no Yuki-hira (ix^e siècle); banni à Suma, il écrivit à un de ses amis resté à la capitale :

<i>Wakurawa ni</i>	Par grand hasard
<i>Tou hito araba,</i>	Si quelqu'un t'interroge,
<i>Suma no ura ni</i>	Réponds-lui qu'à la baie de Suma.
<i>Moshio tare tsutsu</i>	Chargé d'herbes salées,
<i>Wabu to kotae yo.</i>	Je vis dans la tristesse.

La plage basse et sablonneuse de Suma était très favorable à l'industrie du sel, qui était la principale ressource de ses habitants. On extrayait le sel au moyen d'herbes marines sur lesquelles on faisait couler de l'eau de mer ou qu'on trempait dans la mer à plusieurs reprises. Lorsque le dépôt laissé par l'évaporation de l'eau était suffisant, on « brûlait » ces herbes, c'est-à-dire sans doute qu'on faisait dissoudre ce dépôt dans de l'eau chaude qu'on évaporait par ébullition.

Il est à peine besoin d'indiquer que, sous l'apparence d'un habitant de Suma, c'est en réalité Atsumori abandonné par les siens qui parle ici.

Page 140 :

(¹) Expressions sino-japonaises tirées de poésies chinoises où elles sont fréquentes dans les descriptions de la campagne. *Shôka* est bien « le chant des bûcherons », mais *bokuteki* signifie « la flûte des pasteurs », à laquelle est substituée ici celle des faucheurs.

(²) Et distrait de ses misères. Expression qu'on retrouve ailleurs et qui peut-être était courante à cette époque. L'application s'en fait aisément à la flûte d'Atsumori.

Page 141 :

(¹) Le texte porte en réalité « le jeu des instruments à vent » ; en fait, on ne connaissait guère en ce genre et on n'employait ordinairement que diverses espèces de flûtes.

(²) *Asobu*, musique d'ensemble, instruments à corde et à vent réunis.

(³) *Ao-ha* ; on conserve sous ce nom, au Suma-dera, deux flûtes anciennes, dont l'une aurait été celle d'Atsumori. Mais ce n'est là, semble-t-il, qu'une tradition locale.

(⁴) Sumiyoshi, petit port sur la baie d'Osaka, était en relations suivies avec la Corée. Les dieux de Sumiyoshi avaient prêté leur concours à la fameuse impératrice Jingô lors de son expédition dans ce pays. Tous les ans, il s'y tenait un grand marché où arrivaient les marchandises de Chine et de Corée.

(⁵) Bois qui n'a pas été brûlé, qui reste inutilisé après que le feu est éteint.

(⁶) On a ici comme un redoublement de la scène III : la pièce interrompue un instant par l'éloge des flûtes, reprend sa marche régulière.

(⁷) La mention des vagues du soir est amenée par un mot reporté ; elle retarde l'aveu qui paraît toujours si pénible aux esprits. Le murmure des flots, leur « voix », introduit à son tour la « voix qui réconforte », celle qui va réciter les prières demandées.

(⁸) Dix récitations du *nembutsu*, invocation à Amitâbha.

Page 142 :

(¹) Il n'est pas rare qu'un personnage parle ainsi de lui-même à la troisième personne et dans la forme du récit ou de l'indication scénique.

(²) Texte d'un des vœux d'Amitâbha, qu'on récite en guise de prière.

(³) A obtenir la délivrance et le salut.

Page 147 :

(¹) Poésie de Minamoto no Kanemasa, insérée dans le *K'inyô-shû*, 1. IV.

<i>Awaji-gata</i>	Au rivage d'Awaji
<i>Kayou chidori no</i>	Passent et reviennent les oiseaux de mer :
<i>Koe kikeba,</i>	A leurs cris
<i>Iku yo nezamenu</i>	Combien de nuits vous êtes-vous réveillés,
<i>Suma no sekimori.</i>	Gardiens de la barrière de Suma ?

Impression de solitude et d'abandon ; nul bruit, nulle vie sur cette plage quasi déserte, hormis les cris rauques des oiseaux de mer, traversant le goulet qui sépare l'île d'Awaji de Suma.

(²) La récitation de ces prières est accompagnée ordinaire-

ment du tintement d'une clochette ou plutôt d'une sorte de timbre constitué par une petite plaque de métal suspendue à la ceinture et qu'on frappe avec un petit maillet.

(¹) Karma ne traduit peut-être pas très exactement *ingwa*, la série des causes et effets, mais pratiquement les deux choses se confondent, et karma est un terme commode.

(⁴) *Ukame*, faire flotter, ramener à la surface ce qui avait sombré.

(⁵) *Tashô*, expression bouddhique signifiant ordinairement une existence antérieure. Le sens en paraît légèrement modifié ici, où elle semble s'appliquer à Kumagai.

Page 148 :

(¹) *Zange*, terme bouddhique : regret, repentir, et aussi aveu ou récit de ses fautes. Atsumori va parler ici au nom de tout le clan des Taira, reconnaissant ses erreurs et faisant amende honorable.

(²) Pour instruire et convertir les hommes en effet, le Buddha a fait descendre sa pure lumière, s'est plongé lui-même au sein de l'humanité.

Page 149 :

(¹) Allusion à l'étendue des possessions du clan et au nombre de ses membres.

(²) C'est au neuvième mois, environ notre mois d'octobre, que les Taira s'enfuirent de Kyôto et passèrent au Kyûshû puis au Shikoku, pour revenir à Ichi-no-tani au commencement de l'année suivante.

(³) Les bateaux sont souvent comparés à des feuilles; les feuilles fournissent donc ici une double image, image des Taira tombés durant l'automne, image des bateaux flottant sur la mer.

Page 150 :

(¹) *Ushiro no yama* est le nom de la montagne qui domine Suma.

(²) *Shioruru*, se flétrir, perdre son éclat ou sa vigueur. Les cris des oiseaux de mer s'éteignent dans le bruit des vagues, dont l'écume mouille les vêtements des pêcheurs et en déteint les couleurs. On connaît assez le symbolisme des amples manches des vêtements japonais.

(³) Déchus de leur haute situation et réduits à la société des misérables habitants de Suma.

(⁴) Pins courbés jusqu'à terre par le vent de la mer.

(⁵) La fumée des feux des sauniers.

(⁶) *Shiba*, broussailles alimentant les feux et dont une couche étendue à terre servait de lit. « Comme on l'appelle », car ayant toujours vécu dans l'opulence et loin des campagnes, c'est alors seulement qu'ils ont appris à connaître le *shiba*.

(⁷) Formes poétiques chantées très en vogue à cette époque, comme plus bas les *rôei*. Les *imayô-uta*, ou simplement *imayô*, « poésies modernes », comptaient huit vers alternativement de sept et cinq syllabes, et étaient purement japonaises; les *rôei* étaient en chinois et de dimensions variables.

Page 151 :

(¹) Cette danse symbolise la fête donnée par Tsunemori.

(²) Il n'y a pas ici de *waka*; par contre tout le récit qui suit est dansé et mimé.

Page 152 :

(¹) Le *shite* jette son éventail, et tire son sabre; suivant le mouvement du récit, il en frappe quelques coups, puis simulant une lutte, tombe assis.

(²) Il se relève et, le sabre haut, marche sur le *waki*, qui frotte son rosaire entre ses mains étendues, symbole de prière. C'est en vertu d'un karma antérieur qu'ils se sont rencontrés une première fois, et cette rencontre en a déterminé un nouveau qui les réunit une seconde fois.

(³) Le *shite* recule et retombe assis.

(⁴) Il jette son sabre, et les mains jointes dans l'attitude de la prière, se tourne vers le *waki* pendant le chant du dernier vers.





SOTOKA-KOMACHI

KOMACHI AU STÛPA

PAR

KWANZE KWANAMI KIYOTSUGU

NOTICE

***L**A classe des kazura-mono, pièces dont le shite est une femme, est très nombreuse et contient de fort belles œuvres. Sotoka-Komachi, « Komachi au stûpa », est parmi les plus remarquables et les plus originales; elle se recommande de plus par son ancienneté ainsi que par la variété des éléments qui entrent dans sa composition.*

Ono no Komachi est l'une de ces intéressantes figures féminines dont s'enorgueillit la littérature classique japonaise. Figure? ombre plutôt, car les traits de sa

physionomie nous échappent et ne se laissent guère fixer ; en dépit de tous les efforts, elle reste en grande partie mystérieuse : telles les grandes dames de son temps, dont l'ample éventail de cour aux lourds pendentifs voilait toujours à demi les traits aux étrangers. Mais cette ignorance même où l'on est demeuré a servi sa mémoire en permettant l'agrégation autour de sa personne de légendes généralement teintées de cette mélancolie sentimentale où se plaît l'âme japonaise.

Ce qu'on sait d'elle se réduit à peu de chose. Poétesse au talent facile et délicat, dont les œuvres dégagent, dit Ki no Tsurayuki dans la préface du Kokinshû, la même impression de langueur attachante qu'une jolie femme souffrante, elle vécut un temps heureuse et fêtée à la cour déjà précieuse des empereurs du ix^e siècle, et surtout à celle de Nimmyô (834-850). Elle fut aussi célèbre pour sa beauté — beauté selon le goût de l'époque et qui sans doute serait peu admirée aujourd'hui — que pour ses vers. A lire ce qui nous reste de ses œuvres, et c'est fort peu, on ne peut guère douter qu'elle fut aimée, aimée, connu l'inconstance et l'abandon, et vécut assez pour voir sa beauté se flétrir, l'empressement se ralentir et l'oubli commencer à se faire autour d'elle.

Elle devait peu de chose à sa naissance, qui paraît avoir été modeste, et qu'on ne connaît pas de façon bien certaine. Elle était, dit-on, fille d'Ono no Yoshizane, chef de district dans la province de Dewa, fils d'Ono no Takamura, en son temps poète estimé, dont quelques œuvres sont insérées au Kokinshû, et qui remplit diverses fonctions publiques. C'est du moins l'opinion commune ; mais M. Kume Kunitake en a montré la fragilité dans ses curieuses études sur « l'Envers de l'histoire japonaise dans les commencements de la période

Heian », *Heian shoki rimen yori mitaru Nihon rekishi*.

Y eut-il, comme l'ont supposé quelques-uns, deux *Komachi* que les âges suivants auraient confondues en un seul personnage ? C'est peu vraisemblable et les raisons sérieuses manquent pour l'établir. Ce qui est certain, c'est qu'un petit ouvrage intitulé *Tamatsukuri Komachi sôsui sho*, « Grandeur et décadence de *Tamatsukuri Komachi* », attribué par les uns au fameux moine *Kukai* (*Kôbô-daishi*), par les autres, avec beaucoup plus de probabilité d'ailleurs, à *Miyoshi no Kiyotsura*, jouit peu après de quelque célébrité. L'auteur y conte comment il rencontra un jour une vieille mendiante dont il décrit longuement la détresse, et rapporte en style chinois semi-poétique le récit qu'elle lui fit de ses splendeurs passées. Sa grande beauté lui avait valu d'être admise à la cour et de jouir de la faveur impériale; elle était poétesse et son talent était admiré de tous. Puis le malheur s'était abattu sur elle; elle avait perdu tous les membres de sa famille les uns après les autres; l'âge était venu, la laissant seule et sans ressources; et elle se trouvait enfin réduite à la misère la plus profonde. Et l'auteur fait là-dessus quelques réflexions sur l'instabilité de toutes choses.

Il est assez vraisemblable que l'héroïne de ce petit ouvrage d'édification bouddhique est purement légendaire. Néanmoins, son nom, sa qualité de poétesse, la première partie de son histoire rappelaient trop *Ono no Komachi* pour qu'on ne fût pas amené à identifier les deux personnages. On ne savait rien des dernières années de la célèbre poétesse : ce petit livre venait combler cette lacune de la façon la plus heureuse. Et les prédicateurs bouddhistes y trouvaient un thème à souhait. Ainsi naquit la légende de *Komachi* vieillie et mendiant sa vie le long

des chemins ⁽¹⁾. Elle n'avait d'ailleurs rien d'in vraisemblable. Les mœurs et la constitution sociale de l'époque faisaient de la cour un monde tout à part : les gracieux papillons qui éclosaient et s'ébattaient à la chaude lumière impériale dans cet enclos sans communication avec le dehors, n'avaient plus où se poser lorsqu'ils en étaient sortis ; et à un siècle d'intervalle, le sort de l'illustre Sei Shônagon aura plus d'un point de ressemblance avec celui qu'on attribue à Ono no Komachi.

C'est cette légende qui fait le fond du nô de Sotoba-Komachi, et quelques passages de cette pièce sont tirés du Tamatsukuri Komachi sôsui sho. C'est le cas notamment de la description que fait Komachi de son ancienne splendeur, de ce qu'elle dit de sa misère actuelle dans son monologue du commencement et dans le beau dialogue du rongi. Mais l'auteur en use très librement avec le texte dont il s'inspire ; il l'abrège souvent, fait un choix assez sévère parmi tous ses détails et ses longueurs, et y ajoute fréquemment des traits nouveaux. Enfin il transpose adroitement en style poétique de l'époque le style chinois de l'ouvrage qu'il suit.



Aussi célèbre, et d'ailleurs d'origine et de valeur historique aussi incertaines que la précédente, est la légende de l'amour malheureux du général ⁽²⁾ *de Fukakusa pour*

(1) Elle fait le sujet de plusieurs œuvres des peintres et de dessinateurs des âges suivants.

(2) La garde impériale était divisée en deux corps, dits de gauche et de droite d'après le côté du palais qu'ils occupaient. Chacun d'eux avait à sa tête un état-major composé d'un *taishô*, commandant en chef, d'un *chûjô* et d'un *shôjô*, commandants en second. L'officier dont il s'agit ici était *shôjô*. Le terme *shô* désigne aujourd'hui les officiers généraux ; nous le traduisons

la belle poëtesse. L'un des fragments qui subsistent de l'Uta rongi, ancien ouvrage aujourd'hui perdu, rapporte l'anecdote suivante :

« Autrefois il y eut un homme qui aimait une femme cruelle. Il lui dit le sentiment de son cœur. La femme, voulant l'éprouver, plaça un escabeau ⁽¹⁾ de char à l'endroit où il venait d'ordinaire lui parler, et lui dit : « Lorsque vous aurez passé cent nuits couché sur cet « escabeau, alors j'écouterai ce que vous aurez à me « dire. — C'est chose facile », répondit l'homme. Et que la pluie tombât, que le vent soufflât, qu'il fût sombre, en grand trouble il venait et se couchait sur l'escabeau. Il inscrivait sur l'escabeau le nombre des nuits qu'il y avait passées. Ainsi il était arrivé à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit. Il partit en disant : « Que je couche encore « ici ce soir, et demain vous ne pourrez plus rien me « refuser ! » Et il pensait : « Ah ! que la nuit revienne « vite ! » Mais voilà que son père mourut subitement, et empêché par ce malheur, il dut rester chez lui. Alors de la maison de cette femme lui fut envoyée cette poésie :

<i>Akatsuki no</i>	Les marques faites au matin
<i>Shiji no bashigaki</i>	Sur le bord de l'escabeau
<i>Momo yo-gaki ;</i>	Ont inscrit cent nuits ;
<i>Kimi no konu yo wa</i>	Mais la nuit où vous ne vîntes pas,
<i>Ware zo kazu kaku.</i>	C'est moi qui l'ai comptée ⁽²⁾ . »

C'était la parodie d'une poésie connue, insérée au l. XV du Kokinshû :

donc ici par « général », bien qu'il correspondît alors à un grade moins important que le général moderne.

(1) *Shiji* : sorte de banc assez large et peu élevé sur lequel on faisait reposer les brancards du char après avoir dételé le bœuf qui le traînait.

(2) On lit au l. XX du *Manyôshû* la poésie suivante qui, comme

<i>Akatsuki no</i>	Au matin
<i>Shiji no hanegaki</i>	La bécassine lustre ses ailes
<i>Momo ha-gaki;</i>	Cent fois ;
<i>Kimi no konu yo wa</i>	Mais les nuits où tu ne viens pas.
<i>Ware zo kazu kaku.</i>	Moi j'en compte le nombre.

C'est la plainte d'une femme délaissée, dont les nuits solitaires sont plus nombreuses que les coups de bec de la bécassine lustrant ses ailes, image de choses fréquemment répétées. La raillerie était cruelle ; l'amant éconduit comprit qu'il était inutile d'insister et que tout était fini. Ils ne se revirent pas.

Pour les âges suivants, cette « femme cruelle » fut Komachi, et l'homme qu'elle repoussa après lui avoir imposé l'épreuve des cent nuits fut le général de Fukakusa. Toutefois le sentiment populaire modifia assez heureusement la fin du récit précédent : c'est le jeune officier lui-même, et non son père, qu'il fit mourir avant la centième nuit, épargnant ainsi à Komachi l'odieux de

nombre d'autres de ce recueil. n'est peut-être que l'assignation d'un rendez-vous.

<i>Chichi haha ga</i>	Derrière le pavillon
<i>Tono no shirie ni</i>	Qu'habitent mes parents
<i>Momoyo-gusa</i>	[Croît] l'herbe aux cent nuits ;
<i>Momoyo idemase</i>	Cent nuits rendez-vous-y,
<i>Waga kitaru made.</i>	Jusqu'à ce que je vienne.

L'herbe aux cent nuits n'est pas identifiée ; on a proposé d'y voir tantôt le chrysanthème, et tantôt la commeline. Son nom « introduit » les cent nuits dont il est question ensuite, et qui signifient évidemment au plus « souvent, tous les soirs ». Mais ce qui n'était d'abord que métaphore et manière de dire poétique a fort bien pu dans la suite être pris au sens littéral ; et il paraît vraisemblable que, si ce n'est celle-ci même, c'est quelque autre poésie du même genre qui a fixé le chiffre de cent nuits de la légende de Komachi.

son congé railleur, et laissant entendre au contraire qu'elle se repentit ensuite de sa folle exigence et pleura longtemps celui qui venait de disparaître.

Quant au général de Fukakusa, l'histoire ne connaît aucun personnage de ce nom, qui est celui d'un village des environs de Kyôto. Toutefois il exista à cette époque un certain Yoshimine no Munesada qui fut général (shôjô) de la garde de gauche; il était particulièrement aimé de l'empereur Nimmyô, qui est connu aussi sous le nom d'empereur de Fukakusa, Fukakusa Tennô, à cause de l'affection qu'il avait pour cet endroit : c'est en souvenir de cette affection que Fukakusa fut ensuite choisi pour le lieu de sa sépulture. Le Yamato monogatari, recueil d'anecdotes sentimentales ornées de poésies paru vers le milieu du x^e siècle, raconte comment, aussitôt après l'enterrement de l'empereur, ce jeune officier disparut sans qu'on pût savoir ce qu'il était devenu, et aussi comment plus tard il fut, grâce à un échange de poésies, reconnu sous un habit de moine misérable par Ono no Komachi qui avait été autrefois en relations très étroites avec lui. Et la poésie qu'il lui attribue à cette occasion exhale en effet comme un parfum d'ancien amour mal éteint. Komachi voulut le revoir et lui parler; sans perdre un instant elle le chercha et le fit rechercher; mais il s'était dérobé en toute hâte et demeura introuvable.

Ces rapprochements ont fait supposer que le surnom de l'empereur avait dû passer à son favori et que le pseudonyme de général de Fukakusa cachait le général Yoshimine no Munesada. Il serait assez intéressant qu'il en fût ainsi; car celui-ci s'éleva dans la suite aux plus hauts rangs de la hiérarchie bouddhique : il devint le célèbre sôjô Henjô, compté comme Komachi elle-même au nombre des six grands poètes de cette époque.

L'auteur du nô a utilisé cette légende d'une façon fort originale, conforme d'ailleurs aux idées du temps. On croyait alors à la vengeance posthume de l'amour méprisé. Ce n'était pas assez d'un regret, fût-il douloureux, ni même d'un remords, pour punir la légèreté féminine qui s'était jouée du tourment d'un cœur d'homme. On avait imaginé une sorte de possession : l'esprit du mort venait s'emparer de la coquette, la tourmenter, lui faire endurer les peines et les tortures qu'elle avait imposées. C'est par une scène de ce genre, dont les nô offrent du reste d'autres exemples encore, que se termine cette pièce : Komachi possédée par l'esprit de celui qu'elle a repoussé, ou plutôt cet esprit même qui s'est emparé d'elle et parle par sa bouche, nous raconte l'histoire du passé; Komachi n'existe pendant ce temps que pour souffrir, et ne redevient elle-même que lorsque la colère du mort s'est satisfaite une fois de plus. C'est cette scène qui fit autrefois donner à ce nô le nom de Komachi monogurui, « la Folie de Komachi ».



Qui a imaginé la station de Komachi au stûpa du bois de pins d'Abeno (), sa rencontre avec des bonzes, et la « poésie plaisante » qu'elle fit à cette occasion et qui est citée à la fin de la scène III ? On ne le sait, et peut-être faut-il en faire honneur à l'auteur de ce nô. Quoi qu'il en soit, une partie importante de la pièce — tout le dialogue de la scène III — roule sur quelques points de la mystique de l'école Shingon, et notamment sur ce qu'on pourrait appeler la théorie du stûpa, sur le symbolisme*

(*) Le texte de l'école Komparu est d'ailleurs le seul qui précise autant le lieu de la scène.

et la signification que cette doctrine lui attribue. Il paraît indispensable d'en dire quelques mots pour faciliter l'intelligence de ce dialogue.

Bien qu'il affecte aussi parfois d'autres formes plus simples ou plus compliquées, le stûpa est normalement composé, d'après cette école, de cinq parties étagées, symbolisant originairement et pour ainsi dire au premier degré, les cinq éléments du monde matériel. C'est le gorin-tô, « stûpa des cinq cercles » ou des cinq éléments, ainsi appelés parce qu'ils remplissent le monde et y sont partout présents. A la base, un cube représente l'élément terre ; sur celui-ci repose une sphère, figure de l'élément eau ; elle supporte une pyramide quadrangulaire symbolisant le feu, dont le sommet, légèrement tronqué, reçoit la partie convexe d'une demi-sphère représentant le vent ; le tout est couronné par le joyau classique (mani nyoi kôju), figurant l'espace. Le stûpa type, pour ainsi dire, est en pierre ; mais dans la pratique, il se fait aussi d'autres matériaux. Il en est notamment beaucoup en bois : dans ce cas, les différentes formes qui entrent dans sa composition sont simplement sculptées à l'extrémité d'un madrier ; c'est d'un stûpa de ce genre qu'il s'agit dans cette pièce. Il peut perdre en quelque sorte toute épaisseur et n'être qu'une simple planche dont on aura entaillé les bords de façon à y reproduire la succession des angles et des courbes que dessine la superposition de ses différentes parties ; on en voit de tels en grand nombre dans les cimetières. Ce simple schéma est d'ailleurs conforme à la description classique du stûpa qui ne tient compte que d'une des faces du monument ou, si l'on préfère, de sa projection sur un plan parallèle à une de ses faces. D'après cette description, en effet, il se compose d'un carré, d'un cercle, d'un triangle, d'une « demi-lune », et

d'une « forme circulaire », cercle effilé en flamme à sa partie supérieure, figure du joyau. De plus, chacune de ces parties est normalement affectée d'un caractère sanscrit, plus ou moins stylisé, le premier du nom de l'élément qu'elle représente.

D'autres symbolismes encore sont attachés au stûpa. Ses divers éléments correspondent aux cinq points cardinaux, soit à partir du bas, au Nord, à l'Ouest, au Sud, à l'Est et au Centre ; ils représentent les cinq buddhas du Shingon, soit, toujours dans le même ordre, Çakya-muni sous le nom d'Amogha-Siddhi (Fuku-jôjû), Amitâbha, Ratnasambhava, Aksobhya et Vairocana (Dainichi), le buddha idéal suprême, personnification, si l'on peut ainsi dire, du dharmakâya. Mais c'est surtout de la représentation des cinq éléments que le stûpa tire son importance : c'est par là qu'il est la figure et en quelque sorte le résumé de tout le monde matériel dont il réunit sous une forme idéale les constituants essentiels. Il y a plus : en dehors de ces cinq éléments, qui sont « principes » (ri), et ressortissent au garbhadhâtu (taizôkai), monde des formes, il en existe un autre, la « connaissance » (shiki), qui est « intellect » (chi), et ressortit au vajradhâtu (kongôkai), monde des idées.

Ces six éléments sont universels, existent en tout être quel qu'il soit ; ils sont inséparables, et l'un entraîne les autres. Mais, d'une part, le monde des formes et le monde des idées ne sont pas substantiellement différents : ils constituent un seul et même univers considéré sous deux aspects ; le principe et l'intellect sont identiques, et la connaissance se confond avec les autres éléments qui sont ses objets. Ce n'est donc pas seulement le monde matériel, mais l'univers entier, ou si l'on préfère, la totalité de l'être, qui est symbolisé, concentré en quelque sorte sous

la forme de tous ses éléments, dans le stûpa. D'autre part, ces éléments étant inséparables dans les êtres particuliers, dans les divers degrés ou formes d'être qu'ils constituent, qu'il s'agisse de matière inanimée, d'êtres vivants, d'hommes, de démons ou du Buddha, tous les possèdent, tous ont la même nature foncière, par leur essence tous sont identiques, et le grand buddha idéal, Vairocana, n'est pas en sa réalité foncière distinct du monde ou du reste des êtres.

Symbole, mais symbole identique en son fond à ce qu'il représente, résumé, sublimation en quelque sorte de l'essence de l'univers, le stûpa est donc aussi et par là même le symbole en identité d'essence de Vairocana ; il en est la manifestation extérieure sous le symbole des éléments du monde ; il en est, suivant l'expression technique, la « forme occasionnelle » () (samaya-gyô) ; il est bien le corps matériel (shikishin) du Buddha ; il est même le Buddha lui-même, puisqu'il n'y a point de distinction réelle entre le corps, l'être figuré, et le Buddha.*

Ces quelques explications aideront peut-être à suivre la discussion de Komachi et des bonzes. Attaquée par eux au nom de la sainteté du stûpa qu'elle n'a pas respectée, elle se défend en en appelant au grand principe d'identité sur lequel est fondée cette sainteté, et grâce à lui, triomphe de ses adversaires, qui finalement admirent sa grande connaissance de la loi, et s'inclinent devant elle.

Un mot encore, pour expliquer l'allusion qui est faite à Vajrasattva au cours de cette discussion.

La doctrine du Shingon, qui reçut en Chine et ensuite au Japon de nouveaux développements, remonte, d'après

(*) Ou de circonstance.

la tradition, au grand hindou Nâgârjuna. Au cours d'un voyage dans l'Inde méridionale, il découvrit, cachée parmi de hautes montagnes, une tour de fer où il pénétra. Il y trouva le bodhisattva idéal Vajrasattva (Kongôsatta), qui attendait sa venue. Celui-ci, en effet, avait été spécialement chargé par Vairocana de lui transmettre la doctrine des deux mondes, avec l'ordre de la répandre. Aussi Vajrasattva est-il représenté comme l'initiateur des théories de Shingon, et notamment dans cette pièce, le fondateur du symbolisme du stûpa.

La pièce se termine heureusement. Les souffrances éprouvées par Komachi lui deviennent salutaires ; grâce à elles, elle connaît tout le mal qu'elle a fait, les douleurs qu'elle a causées ; le repentir s'éveille en son cœur et l'amène à se confier en la foi bouddhique : nouvel exemple de la puissance et des heureux effets de cette « discordance des conditions », qu'elle avait proclamés un instant auparavant devant les moines.



Sotoba-Komachi est l'un des plus anciens nô que nous possédions ; il ne peut être postérieur aux toutes premières années du xv^e siècle, car son auteur, le premier des Kwanze, Kwanami Kiyotsugu, mourut en 1406. Il semble que son talent, moins souple peut-être, moins affiné, mais plus vigoureux et plus profond que celui de son fils Motokiyo, ne se soit jamais mieux affirmé, élevé plus haut que dans cette pièce. Rarement la foi bouddhique s'est exprimée dans les nô aussi énergiquement qu'elle le fait dans l'uta des moines remplaçant le « chant de la route » ; et cette première dérogation à la forme ordinaire a déjà sa signification : ils vivent bien en effet hors du monde, ces moines qui le traversent les yeux fer-

més à ses beautés, le cœur insensible à ses affections. Rarement aussi on a osé mettre à la scène une mystique aussi relevée que celle qu'expose la discussion de Komachi et des moines.

Il faut noter de plus l'audacieuse franchise et l'instinct dramatique véritable avec lesquels est amenée la scène finale, celle de la possession. A peine un mot l'a-t-il fait pressentir, et déjà, selon son expression, Komachi est folle, ou plus exactement possédée par l'esprit du mort qu'elle a repoussé autrefois. Au point de vue dramatique, c'est évidemment là que commence la seconde partie de la pièce ; la transformation du shite, qui caractérise normalement celle-ci, est complète dès ce moment. Mais elle est tout intérieure, et les règles du nô exigent des signes extérieurs accusant nettement la distinction des deux parties. Ceux-ci n'apparaissent qu'un peu plus loin, avec le changement de costume, qui pour un instant va faire de la vieille pauvre un jeune et brillant courtisan, le général de Fukakusa lui-même. Au point de vue technique, c'est alors seulement que commence la deuxième partie. Ainsi qu'il arrive dans plusieurs des pièces attribuées à Kwanami Kiyotsugu, il n'y a pas d'intermède ; le changement de costume se fait à l'arrière-plan, à la vue des spectateurs.



Pour ancienne qu'elle soit dans l'ensemble, la pièce que nous possédons n'en a pas moins subi sans doute quelques légères retouches. D'une au moins nous sommes assurés. Seami, dans l'un de ses Opuscules dont nous avons souvent parlé, le Nôsaku sho, « Traité de la composition des nô », nous apprend que les auteurs de son époque, et lui surtout, modifiaient, et parfois refondaient les anciennes

pièces pour les adapter au goût du jour ; et dans son Sarugaku dangi, « Causerie (explication orale) sur le sarugaku », il dit : « Komachi était autrefois un nô très long. Après les mots : « Qui sont donc ceux qui passent », le chant continuait encore longtemps. » Le passage cité, bien qu'un mot y diffère du texte actuel, ne permet pas de douter qu'il s'agisse ici de Sotoka-Komachi, et établit qu'une coupure au moins y fut pratiquée. Vraisemblablement elle le fut par Seami, qui voulut abrégier, alléger peut-être l'œuvre de son père. Il n'est pas invraisemblable qu'il en ait fait d'autres. On remarquera qu'à la scène IV, les textes du shimo-gakari contiennent sept vers partagés en six répliques que n'ont pas les textes du kami-gakari. Des différences aussi importantes dans des passages chantés sont extrêmement rares ; elles ne s'expliquent que par un remaniement du texte ; et d'après ce que nous venons de voir, la probabilité est en faveur d'une coupure plutôt que d'un allongement, coupure que le kami-gakari seul aurait acceptée. Ajoutons que la pièce n'eût rien perdu sans doute si Seami en avait fait disparaître la « poésie plaisante » et le calembour de goût douteux qui terminent la discussion de Komachi et des moines. Mais l'histoire n'eût-elle pas eu à regretter ces quelques vers, dans lesquels elle pourra peut-être trouver un vestige d'une époque où le comique se mêlait encore au drame ?



La structure de la pièce est très régulière ; les différentes formes y sont d'une grande netteté, et le rōngi en particulier peut passer pour un modèle du genre. — Nulle part d'ailleurs cette régularité, non plus que la variété des éléments mis en œuvre, ne semblent avoir gêné ni

contraint l'auteur, dont la maîtrise paraît absolue. Toutefois il n'a pas utilisé la forme composée kuri, sashi, kuse, qui d'ordinaire a un rôle important dans les nô ; elle semble remplacée ici par le dialogue chanté de la scène IV.

Disons enfin que ce nô passe pour un des plus difficiles à exécuter. Le manque d'action scénique pendant la plus grande partie de la pièce concentre tout l'intérêt sur quelques attitudes très simples, sur la diction, le ton et les inflexions de la voix qui doivent être d'une justesse parfaite. C'est une difficulté dont seuls peuvent triompher les meilleurs acteurs en pleine possession de leur talent.



Nous donnons cette fois le texte de l'école Komparu qui nous a semblé le plus complet et le mieux tenu de tous.





SOTOBACHOMACHI

PERSONNAGES.

SHITE. — *Ono no Komachi.*

WAKI et WAKI-ZURE. — *Moines des monastères du mont Kôya.*

A partir de la fin de l'*uta* des moines, la scène est dans le bois de pins d'Abeno, à quelque distance de Kyôto.



PREMIÈRE PARTIE

SCÈNE I.

Introduction instrumentale. Entrée du *waki-zure* et du *waki*. Ils portent le costume de moines bouddhiques déjà décrit à propos du nô d'*Atsumori*. Ils entrent en scène et se placent comme il a été dit pour le nô d'*Oimatsu*.

WAKI et WAKI-ZURE.

De ces montagnes l'épaisseur est faible, mais le désir de
[retraite (*bis*)

Est profond en nos cœurs.

Le chœur répète ces vers en sourdine.

WAKI (tourné vers le public).

Nous sommes des moines habitant le mont Kôya (*).
En ce moment nous montons à la capitale pour y porter
notre hommage aux vénérables sanctuaires bouddhiques
et shintoïques.

Le Buddha du passé depuis longtemps nous a quittés :
Le Buddha à venir n'a pas encore paru dans le monde.

WAKI et WAKI-ZURE (se faisant face).

Nés en cette durée (°) d'un songe,

Que pouvons-nous croire réel ?

Par une rare fortune, nous avons reçu la forme humaine
[difficile à recevoir,

Nous avons rencontré la doctrine du Tathâgata difficile
[à rencontrer (°);

C'est là le germe de l'illumination,

Et cette pensée occupe uniquement notre cœur.

Pour celui qui, revêtu de cette simple robe noire,

Sait ce que fut son être avant sa naissance (*bis*).
Il n'est point de parents à aimer ;
Et s'il n'est point de parents, il n'est point
D'enfants auxquels le cœur doive s'attacher ;
Franchir mille lieues n'est pas faire une longue route ;
Coucher dans la lande, passer les nuits dans la montagne,
En vérité c'est chose commune pour qui a quitté [le
monde] (') (*bis*).

WAKI.

J'ai fait diligence, et voici l'endroit qu'on appelle le bois de pins d'Abeno du pays de Settsu. Je vais me reposer un moment en ce lieu.

Ils vont s'asseoir au pied de la colonne du *waki*.

SCÈNE II.

Introduction instrumentale. Entrée du *sbite*. Il porte un masque de vieille femme et a la tête couverte d'un *kasa*, grand chapeau fait de rotin tressé et verni en noir. Il est vêtu du *noshime* et d'un *miçu-goromo* (*) de couleur sombre. Il s'avance lentement en s'appuyant sur une canne et à plusieurs reprises s'arrête comme à bout de forces, pendant la traversée du pont.

SHITE.

Je ne suis qu'une herbe flottante que nul courant (*bis*)
N'entraîne plus (*). Ah ! quelle tristesse !

Le chœur répète ces vers en sourdine.

SHITE.

Hélas ! autrefois en vérité
Mon orgueil fut extrême.

Aile de martin-pêcheur ⁽¹⁾, ma chevelure soyeuse et
[luxuriante]

Ondulait comme le saule à la brise du printemps.

Mes chants étaient ceux du rossignol

Mouillés de rosée. Du lespedezza humide de rosée

Les fleurs commençant à peine à s'ouvrir

Sont admirées ; je l'étais davantage.

A présent aux plus humbles femmes du peuple je parais

Et ma honte s'étale aux yeux de tous. [repoussante,

Des jours et des mois de douleur se sont accumulés sur

Et je suis devenue vieille et centenaire. [moi,

A la capitale, ah ! combien je redoute les regards !

Si quelqu'un allait dire : « Est-ce donc elle ? » Et dans la

[nuit commençante,

Avec la lune qui se lève, je quitte *(bis)*

Le séjour des nues et le [palais] aux cent assises de

Les gardes qui veillent à la colline Ôuchi ⁽²⁾ [pierre ⁽³⁾.

N'interrogeront pas quelqu'un d'aussi misérable.

Quelle douleur de devoir me cacher sous l'ombre des

[arbres ⁽⁴⁾ !

Voici Toba et la Tombe d'amour ⁽⁵⁾, la colline d'au-

[tomne ⁽⁶⁾,

Et sous le cannellier de la lune ⁽⁷⁾, les bateaux de la ri-

[vière Katsura.

Ah ! qui sont ceux-là qui passent en ramant ⁽⁸⁾ ? *(bis)*

C'est ici l'endroit qu'on appelle le bois de pins d'Abeno
au pays de Settsu ⁽⁹⁾. Je suis trop lasse vraiment ; je vais
m'asseoir sur cet arbre mort et me reposer un moment.

Il se découvre, et va s'asseoir sur un siège qu'on apporte
à ce moment et qu'on place au milieu de la scène, au
daishô-mae.



SCÈNE III.

WAKI (se levant).

Oh ! oh ! voyez donc cette mendiante ! Ah ! que sa décrépitude est effrayante ! Mais n'est-ce pas un stûpa sur quoi elle est assise ? Je vais l'instruire et la faire partir de là. (Il s'avance vers le *shite*, tandis que le *waki-gure* passe derrière celui-ci et va se placer à sa droite.) Holà, mendiante ! Ce sur quoi tu es assise, n'est-ce pas un stûpa, le corps matériel même du Buddha, à qui est due toute révérence ? Quitte cet endroit et va te reposer ailleurs.

SHITE.

Vous parlez de la révérence due au corps matériel du Buddha ; mais on ne voit ici aucun caractère, ni aucune forme sculptée. Il semble bien que ce ne soit qu'un tronc d'arbre mort.

WAKI.

Ne fût-ce plus qu'un arbre mort au fond des montagnes,
L'arbre sur lequel se sont épanouies des fleurs ne saurait
[être ignoré.

A plus forte raison, comment un arbre où a été sculpté le corps de Buddha n'aurait-il pas de signe [qui le révèle] ?

SHITE.

Je ne suis moi-même qu'un pauvre arbre enseveli (') ;
Si mon cœur a encore des fleurs, [pourtant
Pourquoi ne pourraient-elles être une offrande [au
[Buddha] ?

Mais pour quelle raison est-ce là le corps du Buddha ?

WAKI-ZURE.

Le stûpa, c'est Vajrasattva
Apparu sous une forme empruntée qui a établi ce sym-
[bole (*).

SHITE.

Et quelle est la forme en laquelle il l'a établi ?

WAKI.

C'est la terre, l'eau, le feu, le vent, l'espace.

SHITE.

Les cinq éléments, les cinq cercles, c'est [aussi] le corps
[humain ;
Pourquoi donc vouloir ici une telle séparation (°) ?

TSURE.

La forme matérielle est la même sans doute,
Mais l'essence intime et la vertu sont bien différentes.

SHITE.

Et quelle est donc la vertu du stûpa ?

WAKI.

« Un seul regard sur un stûpa écarte à jamais des trois
[voies malheureuses (°). »

SHITE.

« Une seule pensée fait naître au cœur l'illumination (*). »
Comment ceci serait-il de moindre prix ?

TSURE.

Si ton cœur a reçu l'illumination, pourquoi ne quittes-tu
[pas ce monde d'illusion ?

SHITE.

Par l'extérieur, je ne l'ai point quitté ⁽¹⁾,
Mais mon cœur, lui, l'a quitté.

WAKI.

De cœur tu n'en as point certes,
Si tu n'as pas reconnu le corps du Buddha.

SHITE.

C'est parce que j'ai reconnu le corps du Buddha, que
je me suis approchée de ce stûpa.

TSURE.

S'il en est ainsi, pourquoi, au lieu de le vénérer, t'y es-tu
[assise?

SHITE.

Alors que ce stûpa est ainsi étendu,
M'est-il donc interdit de me reposer?

WAKI.

Cela contrevient à la concordance des conditions ⁽²⁾.

SHITE.

La discordance même des conditions peut sauver ⁽³⁾.

TSURE.

Et la malice de Devadatta ⁽⁴⁾

SHITE.

[Vaut] la miséricorde d'Avalokiteçvara.

WAKI.

Et la stupidité de Kṣudrapanthaka ⁽⁵⁾,

SHITE.

L'intelligence de Mañjuçri.

TSURE.

Et ce qu'on appelle le mal

SHITE.

Est [la même chose que] le bien ;

WAKI.

Et ce qu'on appelle l'illusion

SHITE.

Est [identique à] l'illumination (').

TSURE.

« L'illumination dans son essence

SHITE.

N'est pas un arbre,

WAKI.

Et de miroir brillant

SHITE.

Il n'est pas sur le support.

CHŒUR.

En vérité puisqu'au fond rien n'existe » (²),
 Entre le Buddha et les êtres il n'est pas de distinction.
 Puisqu'assurément il n'y a là(³) qu'un moyen détourné (*bis*)
 [D'accomplir] le serment formellement juré
 De sauver les pauvres humains ignorants,
 La discordance même des conditions peut tirer de
 Ainsi elle parle avec douceur. [l'abîme.

« Vraiment cette mendiante possède l'intelligence »,
[disent

Les moines, et courbant leurs fronts jusqu'à terre,
Ils la saluent par trois fois.

Le *waki* et le *waki-zure* se prosternent devant le *shite*.

SHITE.

Et moi maintenant enhardie,
J'ajoute une poésie plaisante ;
« Si c'était au paradis, certes se serait mal ; [t-il ⁽¹⁾ ? »
Mais hors de là, sur un stûpa, quel inconvénient y a-

CHŒUR.

Ah ! quel l'enseignement de ces moines est difficile⁽²⁾ ! (*bis*).

Le *waki* et le *waki-zure* reprennent leur place ordinaire au pied de la colonne.

SCÈNE IV.

WAKI.

Voilà une mendiante d'une intelligence extraordinaire. Je veux lui demander quel fut autrefois son nom. Holà, mendiante ! Dis-nous le nom que tu portais autrefois.

SHITE.

Eh bien, soit ; malgré la honte que j'en éprouve, je vais vous dire mon nom.

Il se lève et fait un pas en avant.

Je suis la fille d'Ono no Yoshizane, chef de district
[du pays] de Dewa ;
Voilà à quelle extrémité est réduite Ono no Komachi.

WAKI et WAKI-ZURE.

Ah ! qu'elle est digne de pitié ! Komachi
 Autrefois fut une femme répandant la joie.
 Sa beauté brillait comme une fleur,
 Le croissant noir de ses sourcils avait des reflets bleus,
 Et le fard [de ses joues] ne perdait jamais sa blancheur.

CHŒUR.

Ses robes de fin damas superposées nombreuses
 Débordaient les pavillons de bois précieux (¹).

SHITE.

Les parures faisaient mon seul souci ;

CHŒUR.

Hors de ma portée, elles excitaient mes regrets,
 Sous ma main, elles m'accablaient d'inquiétudes (²).

SHITE.

Les bandeaux de ma chevelure se courbaient en vagues
 [bleuissantes :

CHŒUR.

Tels des nuages aux teintes vives entourant un sommet
 [verdoyant.

SHITE.

Parée de l'élégance de mes robes,

CHŒUR.

Je ressemblais à la fleur de lotus flottant sur les vagues
 [au matin.

SHITE.

Je composais des chants, j'écrivais des poésies ;

CHŒUR.

La coupe apportant l'ivresse

SHITE.

Mettait sur ma manche la tranquille image de la lune au
[ciel étoilé ! (*)]

CHŒUR.

Cet état si brillant
Quand donc s'est-il changé à ce point ?
Ma tête s'est couverte d'armoise blanche de givre (*) ;
Les deux bandeaux gracieux de mes cheveux
Se sont amincis sur ma chair ; leur jais s'est mélangé.
Mes [sourcils, ces] deux fourmis arquées (*),
Ont perdu leur teinte de montagnes lointaines.

SHITE.

« Ils ont cent ans,

CHŒUR.

Il s'en faut d'un an, mes cheveux crê-
[pelés comme des algues » (*)]
Pendant [le long de mes joues]. Voilà ce que sont mes
[pensées ; et dans la clarté de l'aube,
Ah ! j'ai honte de mon propre aspect !
Dans le sac suspendu à ton cou
Qu'as-tu donc mis ?

SHITE.

Bien que la vie pour le jour présent même ne soit pas
Pour apaiser ma faim demain, [assurée,
C'est une galette sèche de millet et de fèves
Que j'ai mise et conserve en ce sac.

CHŒUR.

Et dans le sac que tu portes sur le dos?

SHITE.

Il y a un vêtement souillé de sueur et de poussière.

CHŒUR.

Dans le panier de bambou suspendu à ton bras?

SHITE.

Il y a des sagittaires (¹) blanches et noires.

CHŒUR.

Mon manteau de paille déchiré,

SHITE.

Mon chapeau tout rompu,

CHŒUR.

Ne cachent même plus mon visage.

SHITE.

Comment [me défendraient-ils] du givre, de la neige, de
[la pluie, de la rosée?

CHŒUR.

Et pour essuyer mes pleurs,
Je n'ai plus mes larges manches flottantes (²).
A présent, errant le long des chemins,
Je mendie auprès des passants;
Et quand on me refuse, un mauvais sentiment,
Une folie même s'empare de mon cœur,
Ma voix change, et c'est horrible.

SCÈNE V (').

SHITE (tendant son chapeau vers les moines).

Ah ! donnez-moi quelque chose, ah ! moines ! ah !

WAKI.

Que veux-tu ?

SHITE.

Ah ! moines ! Je veux aller auprès de Komachi.

WAKI.

Mais tu es toi-même Komachi ! Pourquoi dis-tu une chose aussi absurde ?

SHITE.

Ah ! de celle qui s'appelait Komachi la beauté était si grande ! D'ici, de là, [de tous côtés], lettres et billets Lui étaient écrits, nombreux comme la pluie d'été assom-

[brissant

Le ciel. Pas une seule fois elle ne répondit, fût-ce par un

[mensonge !

Elle a vécu, elle est devenue centenaire, et voilà son

[châtiment.

Ah ! que je l'aime ! ah ! que je l'aime !

WAKI.

Tu l'aimes, dis-tu ! Mais quel est donc l'esprit qui s'est emparé de toi ?

SHITE.

Ah ! qu'ils furent nombreux ceux qui donnèrent leur cœur à Komachi !

Entre tous l'aima profondément le noble général de
[Fukakusa.

CHŒUR.

Voici toutes mes rancœurs qui reviennent.

Vers l'escabeau de son char encore et encore je veux
[aller.

Le jour, je m'inquiète de l'heure ; et quand descend la
[nuit,

Je pars, avec la lune comme seule compagne. Sur le che-
[min que je suis,

Les gardes des barrières auront beau se dresser,
Je ne m'arrêterai pas. Allons, partons.

Il va à l'arrière-plan, où les *mono-kise* lui enlèvent son chapeau, sa canne et le *mizu-goromo*, le revêtent du *kari-ginu*, « habit de chasse », sorte de dalmatique à larges manches dont l'ouverture est garnie de cordons qui pendent, et le coiffent de l'*eboshi*, haute coiffure de cour de couleur noire (*). Puis il redescend en scène.

DEUXIÈME PARTIE

SCÈNE VI.

CHŒUR.

Les gardes des barrières auront beau se dresser, je ne
[m'arrêterai pas. Allons, partons.

SHITE.

Relevant mon *bakama* (*) blanc,

Pendant le chœur qui suit, le *shite* exécute un *iroe*, ou un *kakeri* (*), figurant la marche précipitée du général.

CHŒUR.

Relevant mon *bakama* blanc,
Ployant en coup de vent mon haut chapeau droit,
Rejetant sur ma tête les manches de mon habit de
Me cachant à tous les regards sur le chemin, [chasse⁽¹⁾],
Je vais sous la clarté de la lune, je vais à travers l'obscur-
Par les nuits de pluie, par les nuits de vent, [rité],
Sous l'égouttement des feuilles, dans la neige épaisse,

SHITE.

Sous les gouttes d'eau tombant du bord des toits, vite,
[vite ⁽²⁾],

CHŒUR.

Je vais, je reviens ; revenu, j'y retourne.
Une nuit, deux nuits, trois nuits, quatre nuits,
Sept nuits, huit nuits, neuf nuits,
Dix nuits ⁽³⁾ ; en la nuit même de la fête des récoltes,
Sans la voir, j'ai fait ce chemin. Aussi fidèlement que le
Marque les heures, chaque matin, [coq
J'ai fait mes marques au bord de l'escabeau.
Durant cent nuits je devais venir,
Et déjà la quatre-vingt-dix-neuvième était passée.

SHITE.

Ah ! quelle souffrance ! mes yeux s'obscurcissent (4) !

CHŒUR.

Quelle douleur en ma poitrine ! Et désespéré,
Sans pouvoir atteindre la suprême nuit, il est mort.
Du général de Fukakusa
Est-ce donc la colère jalouse qui s'empare de moi ⁽⁵⁾,
Et me jette en une telle folie ?
Puisqu'il en est ainsi, pour l'existence future

Il faut prier : là est la vérité.
Entassant les galets jusqu'à en faire un stûpa,
Je veux rendre mon corps brillant comme l'or (¹);
De mes mains tendues offrant des fleurs au Buddha,
Je veux entrer en la voie de l'illumination (*bis*).





NOTES

Page 174 :

(¹) Montagne de la province de Kii, sur laquelle Kukai fonda le grand monastère Kongôbu-ji, qui fut le centre de la puissante secte Shingon.

(²) Le mot *chûgen* rappelle l'expression consacrée *ni-Bulso chûgen*, « l'intervalle entre les deux Buddhas », Çākya-muni, celui du passé, et Maitreya, celui de l'avenir, auxquels le passage précédent faisait allusion.

(³) Ce sont, en effet, les conditions primordiales du salut. Il faut d'abord naître homme, et cela n'est pas aisé à obtenir parmi la multitude d'êtres de toute espèce que le tourbillon incessant de la vie et de la mort ramène à chaque instant à l'existence. Il faut ensuite avoir accès à la doctrine du Buddha, et c'est le lot d'un petit nombre parmi les hommes. Réunir ces conditions est aussi difficile, a dit le Buddha, qu'il l'est à une tortue aveugle de rencontrer un morceau de bois flottant en l'immensité des mers, et de passer sa tête par un trou ouvert dans cette épave.

Page 175 :

(¹) Pour qui connaît la succession indéfinie des existences, les liens de parenté les plus intimes n'ont qu'une valeur minime, temporaire et, pour ainsi dire, de circonstance ; comme toutes les conditions et relations où la vie nous engage, ils ne sont que des accidents momentanés, sans réalité foncière.

(²) Ces vêtements ont été décrits à l'occasion du *nô* d'*Atsumori*.

(³) Emprunt à une poésie de Komachi, insérée au l. XVIII du *Kokinshû*. Invitée par Bunya no Yasuhide, autre poète célèbre de cette époque, à l'accompagner en Mikawa où il se rendait comme fonctionnaire, elle répondit :

*Wabinureba,
Mi wo uki-kusa no
Ne wo taete,
Sasou mizu araba,
Inan to zo omou.*

Triste et seule,
Je suis une herbe flottante
Dont la racine est brisée ;
Qu'un courant m'entraîne,
Et je suis prête à partir.

Page 176 :

(¹) C'est-à-dire à reflets bleus, reflets qu'ont seuls les cheveux d'un noir brillant, particulièrement estimés de tout temps au Japon.

(²) La capitale et le palais impérial. Pour la première de ces expressions, cf. p. 153, n. 2 de la p. 137. La seconde est une image figurant la solidité inébranlable et la durée promises au trône impérial.

(³) Éminence boisée près de Ninna-ji, aux environs de Kyôto.

(⁴) D'après le *Senzaishû*, l. XVI, Minamoto no Yorimasa, connu depuis sous le nom de Gen Sammi, étant de service au poste de garde établi sur cette colline, vit de loin, par une nuit claire, passer le cortège impérial. Il exprima son regret de ne pouvoir s'y joindre par la poésie suivante :

*Hito shirenu
Ouchi-yama no
Yamamori wa
Ko-gakurete nomi
Tsuki wo miru kana.*

Ignorés des hommes,
Sur la colline Ouchi
Gardes qui veillez, [arbres
Ce n'est que cachés sous l'ombre des
Que vous pouvez apercevoir la lune.

Komachi s'applique à elle-même cette plainte. L'allusion est amenée par le mot Ouchi, qui est l'un des noms donnés au palais impérial.

(⁵) *Koi-zuka* : tombeau de Kesa gozen. Poursuivie par les assiduités de son cousin, elle promet de lui céder à la condition qu'il tuât d'abord son mari, et lui indiqua dans quelle partie de la maison il reposait. Puis la nuit venue, elle se substitua à celui-ci et reçut le coup mortel à sa place. Désespéré, l'assassin se fit moine et acquit une grande célébrité sous le nom de Mongaku shônin.

(⁶) Endroit souvent chanté par les poètes pour la beauté du paysage.

(⁷) La croyance à l'existence d'un cannellier dans la lune est d'origine chinoise. Ce nom est ici employé à deux fins, et « reporté » sur celui de la rivière « du cannellier », *katsura*.

(⁸) Komachi craint d'être aperçue par des gens qui pourraient la reconnaître.

(⁹) Cette première phrase manque dans les textes du *kami-gakari*.

Page 179 :

(1) Arbre tombé que les herbes, les feuilles mortes, la terre recouvrent et cachent aux regards ; comparaison fréquemment appliquée aux personnages tombés dans une condition misérable.

Page 180 :

(1) Voir à ce sujet ce qui a été dit plus haut, p. 169.

(2) Quelle que soit sa sainteté, puisque ce symbole est fait des mêmes éléments que le corps humain, pourquoi serait-il inconvenant de s'en approcher ? Pourquoi tant élever l'un et tant rabaisser l'autre ?

(3) Citation du *Nirvāṇa-sūtra*.

(4) Citation de l'*Avatamsaka sūtra*.

Page 181 :

(1) Je n'ai point pris l'habit religieux.

(2) *Jun-en*, et au vers suivant *gyaku-en*, expressions bouddhiques dont le sens général est : conformité ou non-conformité d'un acte avec les circonstances où il se produit, circonstances de lieu, de personnes, de but proposé, etc. Dans le cas actuel, le respect religieux témoigné au stūpa aurait été « de condition concordante », normale, en juste rapport avec la sainteté de ce symbole ; le manque de respect est « de condition discordante », anormale, ne convient pas à cette sainteté.

(3) Le bien peut sortir du mal, et le péché devenir par ses conséquences une cause de salut. Ainsi tout est indifférent, les apparences n'ont aucune importance et les distinctions fondées sur elles sont de nulle valeur. La seule réalité est l'essence du Buddha, la Bhūtathâtâ qui est en toutes choses.

(4) Cousin et disciple de Çākya-muni, il s'efforça de lui nuire de toutes façons et fut englouti vivant dans les enfers ; mais il doit finalement obtenir l'illumination parfaite sous le nom de Devarāja Tathāgata (Tennō Nyorai), d'après l'*Avatamsaka*.

(5) Disciple du Buddha parfaitement stupide et qui parvint à peine à retenir une seule stance. D'après la transcription la plus commune, on restitue souvent son nom sous la forme Çuddhipanthaka ; mais Yi-ts'ing déclare cette transcription incorrecte et en donne une autre, qu'il traduit « petit chemin ». Cela conduit à la forme Kṣudrapanthaka, qui répond d'ailleurs au pâli Cūlapanthaka, et s'oppose exactement à Mahāpanthaka, nom du frère aîné de ce personnage.

Page 182 :

(¹) Citation du *Nirvâna sūtra* : « l'illusion, c'est l'illumination ; la vie et mort, c'est le nirvâna. »

(²) Chen-sieou, disciple de Hong-jen, cinquième patriarche du Dhyâna en Chine, composa un jour la stance suivante :

Le corps est [comme] l'arbre de la bodhi,
Le cœur est comme un miroir brillant posé sur un sup-
Soyez attentifs à l'essuyer fréquemment, [port.
Et ne laissez pas s'élever la poussière.

Mais son condisciple Houei-neng, réfutant ce grossier réalisme, riposta :

L'illumination dans son essence n'est pas un arbre ;
Sur le support il n'y a point de miroir brillant.
Au fond rien n'existe réellement ;
D'où donc s'élèverait la poussière ?

La citation porte sur les trois premiers vers de cette seconde stance, le troisième formant le commencement de la réplique du chœur.

(³) Dans toutes les distinctions qu'on enseigne au vulgaire. — Il a été nécessaire ici d'intervertir l'ordre des vers dans la traduction.

Page 183 :

(¹) Il y a ici un jeu de mots sur *sotoba*, « stûpa », qui peut se lire aussi *soto wa*, « hors de là ». Le sens est celui-ci : au paradis, il serait très mal de s'asseoir sur le corps du Buddha, mais hors de là et lorsque ce corps est simplement représenté par un stûpa, cela ne saurait tirer à conséquence.

(²) Raillerie de Komachi à l'adresse des moines. La phrase est en effet susceptible d'un double sens : leur doctrine est difficile à comprendre, ou, il est difficile de leur faire comprendre la doctrine.

Page 184 :

(¹) Un des luxes de cette époque consistait à porter un grand nombre de robes très fines, comme le montrent d'anciennes peintures où la femme semble ensevelie dans leurs longs plis multicolores, ceux-ci « débordant » en effet le seuil alors qu'elle est assise à l'intérieur de l'appartement.

(²) Tel est du moins le sens que l'on peut trouver à ces deux

vers dans l'ignorance de la poésie chinoise à laquelle manifestement ils sont empruntés. Le second doit s'entendre de la crainte qu'avait Komachi de ne pas être assez élégante.

Page 185 :

(¹) La traduction suit le sens du texte original, le *Tamatsukuri Komachi sôsui sho*, auquel il faut recourir ici, car l'auteur du nô l'abrège et le modifie de telle façon que sa phrase est peu intelligible par elle-même.

(²) Ses cheveux embroussaillés et qu'elle ne soigne plus sont comparés aux filaments raides et emmêlés de l'armoise.

(³) Les femmes se rasaient les sourcils et s'en peignaient d'autres plus haut sur le front, pour accentuer l'étroitesse du haut du visage qu'amincissaient les cheveux séparés en deux bandeaux tombant sur les joues et ramenés sur les épaules. L'expression *sôga*, « deux fourmis », est d'origine chinoise ; elle ne paraît répondre à rien de spécial dans la forme de ces faux sourcils, tels au moins qu'on les dessinait au Japon.

Pai Lo-t'ien avait dit dans un charmant petit poème :

« Les deux bandeaux gracieux de ses cheveux sont des ailes de cigale d'automne ; ses deux fourmis arquées ont la teinte des montagnes lointaines. »

(⁴) Expression tirée d'une poésie de l'*Ise monogatari*, mais n'ayant rien ici du sens désobligeant de l'original. Le héros, s'apercevant qu'une femme par laquelle il s'est laissé aimer, le guette à travers une haie, la prend en pitié et, pour lui faire perdre un espoir ridicule, murmure de façon à être entendu d'elle :

<i>Momo tose ni</i>	Ils ont cent ans,
<i>Hilo tose taranu</i>	Il s'en faut d'un an,
<i>Tsukumo-gami,</i>	Ces cheveux crépelés comme des algues ;
<i>Ware wo kou rashi,</i>	Elle semble me désirer ;
<i>Omokage ni miyu.</i>	Je crois l'apercevoir devant moi.

Page 186 :

(¹) Petit tubercule qui pousse dans les rizières et les endroits marécageux.

(²) Le grand développement de la manche permettait de s'en servir pour se voiler le visage et cacher les larmes, comme d'ailleurs aussi le rire.

Page 187 :

(¹) Cette division n'a d'autre raison d'être que d'indiquer le commencement de la deuxième partie de la pièce au point de vue dramatique ; scéniquement, cette partie ne commence qu'un peu plus loin.

Page 188 :

(¹) C'est un costume de cour masculin, celui que portait le général de Fukakusa, dont il évoque le souvenir et matérialise pour ainsi dire la présence.

(²) Large pantalon dont on relevait l'extrémité pour faciliter la marche.

(³) Voir l'explication de ces mots dans l'Introduction, p. 51-52.

Page 189 :

(¹) L'acteur exécute les gestes et les mouvements que le texte décrit.

(²) L'onomatopée du texte imite le bruit des gouttes d'eau, et c'est en même temps un adjectif s'appliquant à la rapidité de la marche du général.

(³) Cette énumération n'a d'autre but que d'amener, par le « report » des mots *to yo*, « dix nuits », la mention de la « fête des lumières de l'abondance », *toyo no akari no sechie*. Ce nom, qui s'appliquait d'une manière générale à toutes les fêtes de la cour, désignait plus spécialement celle qui se célébrait de nuit, à la lumière des torches, après le *Nii-name matsuri* ou *Shinshō-sai*, lorsque l'empereur, après avoir goûté le riz nouveau, le faisait goûter à toute la cour à laquelle il donnait un festin. Pour se rendre à l'endroit fixé par Komachi qu'il ne devait pas voir, le général a manqué cette fête. Les mots « sans la voir » s'appliquent à la fête et à Komachi.

(⁴) Rappel des souffrances des derniers moments du général.

(⁵) Komachi est revenue à elle.

Page 190 :

(¹) Citation d'un passage du *Dōjikyō*, petite collection de maximes religieuses et morales composée au ix^e siècle par le moine Annen, principalement à l'aide d'extraits des livres sacrés du bouddhisme et des classiques chinois. Elle fut longtemps employée dans les *terakoya*, écoles ouvertes par les temples, et d'ailleurs les seules qui existassent autrefois pour

le peuple ; elle était, pour cette raison, très connue et jouissait d'une grande autorité. M. CHAMBERLAIN en a donné une traduction dans le volume IX des *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. Le passage cité ici semble inspiré d'une stance du *Saddharma puṇḍarīka sūtra* : cf. BURNOUF, *Le Lotus de la bonne loi*, p. 32, stance 81. D'après les commentateurs, les galets symbolisent ici les actions vertueuses ; et on sait qu'au paradis les corps des bienheureux brillent d'un éclat doré.





OHARA GO KÔ

LA VISITE IMPÉRIALE A OHARA

PAR

KWANZE SEAMI MOTOKIYO

NOTICE

AVEC Ohara go kô, « *La Visite impériale à Ohara* », nous abordons la classe de nô dits « pièces de choses actuelles », genzai-mono, c'est-à-dire pièces sans aucun mélange de merveilleux, sans intervention de divinités, de démons ni d'esprits, ne retraçant que des événements analogues à ceux qui se passent dans la vie ordinaire. Ce nô est de plus un type parfait de « pièce tirée d'un roman », ou du moins, car le nom de roman convient mal au Heike monogatari, ne consistant à peu près que dans le transport à la scène d'un passage d'un ouvrage existant auquel est empruntée presque toute l'affabulation de la

pièce. Le Heike monogatari, comme plusieurs autres ouvrages d'ailleurs, a été largement mis à contribution par les auteurs de nô; mais généralement, ainsi qu'on a pu le constater par Atsumori, ceux-ci n'empruntent guère que les grands traits de l'épisode, la trame du sujet qu'ils mettent à la scène. Ce sujet ensuite ils le traitent librement; c'est de leur propre fonds qu'ils tirent les ornements et les couleurs qu'ils étendent sur cette trame; et littérairement comme dramatiquement, texte et structure, leurs pièces sont bien des œuvres originales.

Il n'en va pas ainsi pour Ohara go kô : si la partie dramatique, la construction de la pièce, la répartition des formes, la mise en scène lui appartiennent, Seami Motokiyo n'y peut revendiquer que relativement peu de chose pour la partie littéraire : le texte presque en son entier en est emprunté, le plus souvent mot pour mot, — et quoi qu'on en ait dit, des emprunts aussi considérables, aussi suivis, sont rares, — aux trois ou quatre derniers chapitres du douzième et dernier livre du Heike monogatari.



En voici la substance. Lorsqu'il quitta Kyôto devant l'approche des Minamoto triomphants, le clan des Taira emmena avec lui à travers toutes ses pérégrinations les grands personnages qui lui appartenaient et faisaient une partie de sa force. C'étaient d'abord Toki-ko, veuve du grand Kiyomori, l'ancien chef de ce clan et le fondateur de sa puissance éphémère; elle avait été élevée au deuxième rang de cour, et on l'appelait pour cette raison la « princesse de deuxième rang », Nii-dono. C'était ensuite l'impératrice-douairière Toku-ko, fille de Kiyomori et de Toki-ko, et veuve de l'empereur Takakura,

mort à vingt ans; elle portait le titre de *Kenrei-mon-in*. C'était enfin et surtout le jeune empereur *Antoku*, âgé de quelques années à peine, fils de *Takakura* et de *Toku-ko*, et qui avait été intronisé trois ans auparavant. Au soir de la grande bataille navale de *Dan-no-ura*, au débouché du détroit de *Shimonoseki* dans la Mer Intérieure, où le parti des *Taira* fut définitivement anéanti par *Yoshitsune*, l'énergique *Nii-dono*, ne voulant pas tomber aux mains de ses ennemis, se jeta à la mer, tenant dans ses bras l'empereur son petit-fils, et tous deux se noyèrent. Sa fille, l'impératrice-douairière, s'y précipita à sa suite; mais elle fut sauvée par les soldats de *Yoshitsune*. Ramenée à *Kyôto*, elle s'installa au Nord-Est de la ville, à *Yoshida*, et y prit l'habit de nonne bouddhique, le premier jour du cinquième mois de l'année 1185. Elle n'avait pas trente ans.

Mais elle se trouvait là trop près de la capitale où triomphaient les ennemis de son parti; elle redoutait aussi, pour les avoir connus dès son arrivée, d'avoir à subir d'autre part des sympathies importunes, des empressements plus curieux que sincères, des offres de service humiliantes pour sa fierté d'impératrice. Elle se retira donc plus au Nord, dans la vallée que dominant les hauteurs du *Hiei-zan*, au petit temple *Jakkô-in*, sur le territoire du village d'*Ohara*, où rien ne devait la distraire du souvenir de ses morts, de la prière et des œuvres pies auxquelles elle avait voué sa vie pour leur salut. Elle n'emmena avec elle que deux suivantes préférées, *Awa no naishi*, fille d'un seigneur qui lui aussi avait quitté le monde, et *Dainagon no tsubone*, qui avait été la nourrice d'*Antoku*. Elle vécut près de trente ans dans cette retraite où elle mourut en 1213, à l'âge de 59 ans.

Le temple illustré par son séjour existe toujours. Il fut

d'ailleurs restauré au commencement du xvii^e siècle par Yodogimi, veuve de Hideyoshi. On y conserve une intéressante statue de l'impératrice Toku-ko en costume de nonne, et une autre d'Awa no naishi.

C'est en 1186, l'année qui suivit la retraite à Ohara de la Kenrei-mon-in, ou, pour lui donner le titre réservé aux impératrices-douairières ayant pris l'habit religieux, de la Nyôin, qu'elle y reçut la visite de son beau-père, l'empereur retiré Go-Shirakawa no in, qui, après un règne très court, avait abdiqué et pris lui-même l'habit religieux vingt-huit ans auparavant (1158), mais dont cependant la forte main avait vigoureusement et avec succès travaillé à la chute des Taira. L'entrevue de ces deux hauts personnages, qui s'étaient connus de si près autrefois dans des circonstances si différentes de celles où ils se retrouvaient, a été contée longuement par le Heike monogatari, dont le Gempei seisui ki a encore développé le récit.



C'est cet épisode que Seami a mis à la scène dans « La Visite impériale à Ohara »; et il l'a fait avec bonheur, car malgré les quelques critiques que l'on lira plus bas, ce n'est assurément l'un de ceux qui laissent l'impression la plus profonde aux spectateurs. Il a fait un choix dans le texte qu'il avait sous les yeux, il l'a abrégé, n'en a pris que les parties les plus belles et a supprimé beaucoup de répétitions qui l'alourdissent. Il a mis en dialogue, ou au moins dans la bouche de ses personnages, ce qui n'était qu'en narration; il lui arrive même de transposer des répliques et de les donner à un personnage différent de celui auquel les attribuait le texte original. Le dainagon Made-no-kôji, dont il fait le waki, n'est mentionné dans la suite de l'empereur ni par le Heike monogatari ni par le

Gempei seisui ki, qui nomment cependant plusieurs de ceux qui en faisaient partie. On ne sait pas d'ailleurs pour quelle raison l'auteur a choisi ce nom; peut-être a-t-il simplement cherché à être agréable à une famille assez puissante à la cour, en attribuant à l'un de ses membres un rôle de choix dans un épisode célèbre de l'histoire des temps héroïques.

D'autre part, il a considérablement abrégé la célèbre « description des six voies » (rokudô no sata) du Heike monogatari; et il en résulte une impression de recherche affectée, presque de jeu d'esprit peu naturel, impression que ne donne pas, au moins au même point, le récit plus long, plus détaillé, mais aux assimilations moins précises, moins serrées, et pour autant moins forcées, du texte original. En quelques endroits, il semble avoir été gêné par le désir d'introduire un passage intéressant de ce texte sans recourir à une préparation qui eût trop allongé sa pièce; parfois, au commencement du rongi par exemple, il s'est contenté pour cela d'une courte phrase, qui, il faut le reconnaître, n'est pas très adroite et pourrait même faire croire à une œuvre hâtive et quelque peu négligée, si l'habileté avec laquelle certains effets sont ménagés ne venait effacer cette impression.



Ohara go kô mérite de retenir l'attention à un autre titre. On y retrouve à la vérité les diverses formes littéraires et musicales qui entrent normalement dans la composition du nô; mais sa structure générale n'est plus celle des pièces que nous avons vues précédemment. Il s'y marque un effort vers une forme plus souple, un art plus libre: effort qui fut heureux dans ce cas et dans quelques autres, mais ne le fut pas toujours, et aboutit parfois à rompre l'unité de l'œuvre. Bien que la sortie et la rentrée

du shite permettent de diviser ce nô en deux parties, cette division est ici accidentelle en quelque sorte; elle n'est qu'un épisode fourni par le texte suivi, et non l'artifice dramatique si caractéristique, imposé par l'essence même et les lois particulières de ce genre. Elle n'a plus ici la signification qu'elle revêt généralement : aucune transformation n'intervient dans le rôle du shite, et lors de sa réapparition, celui-ci ne manifeste aucun caractère nouveau. D'autre part, le rôle du waki est fort diminué et semble n'être conservé que pour le principe; non seulement il n'est qu'un suivant de l'empereur, ce qui se présente en d'autres pièces, mais son rôle a beaucoup moins d'importance que celui du personnage qu'il accompagne; et l'auteur en a encore retranché, sans qu'on en voie d'ailleurs la raison, l'annonce de la pièce qu'il fait faire par un autre seigneur de la cour.

Au reste, des particularités de ce genre se remarquent assez fréquemment dans les nô de la classe des genzaimono. Les sujets, plus voisins des événements de la vie ordinaire, et soumis aux conditions qui s'imposent à elle, ne s'y plient pas toujours à la forme stricte du nô, en font fléchir les règles, en débordent les limites; et comme nous l'avons dit déjà, ce genre de pièces semble annoncer et préparer le théâtre moderne. Ohara go kô est certainement l'une de celles où ce caractère est le plus apparent. Le nô y conserve sa distinction un peu raffinée, ses formes littéraires et musicales; mais d'autre part la pièce de théâtre y est déjà pour ainsi dire toute faite : le scénario du moins y est complet et de caractère assez moderne pour pouvoir être transporté sans grands changements sur une scène ordinaire.

Notons enfin que, le shite étant un personnage féminin, Ohara go kô peut également être considéré comme un

kazura-mono, et à ce titre vient souvent en troisième lieu sur les programmes.

~

Par concordance avec l'époque à laquelle eut lieu la visite impériale qu'elle représente, cette pièce n'est généralement exécutée que pendant le quatrième mois, qui correspondait autrefois à notre mois de mai. Elle n'existe pas dans le répertoire de l'école Komparu.

Notre traduction suit le texte de l'école Kwanze.





OHARA GO KO

PERSONNAGES.

SHITE. — *L'impératrice-douairière Kenrei-mon-in*
(*Nyôin*).

SHITE-ZURE. — *Awa no naishi.*

SHITE-ZURE. — *Dainagon no tsubone.*

WAKI. — *Le chûnagon Made-no-kôji.*

WAKI-ZURE. — *Un seigneur (daijin).*

L'empereur-moine Go-Shirakawa no in.

La scène est d'abord au palais impérial, puis au Jakkô-in.



PREMIÈRE PARTIE

On apporte et on place au milieu de la scène et un peu en arrière, au *daishô-mae*, une cabane dont les montants et le toit de chaume sont garnis de plantes grimpantes. Un voile en fait le tour et en cache l'intérieur.

SCÈNE I.

Entrée du *daijin* ⁽¹⁾ en costume de cour, *eboshi*, *atsu-ita*, *kari-ginu*, *ô-guchi* ⁽²⁾. Il est suivi peu après par un acteur comique, *kyôgen*, qui va s'asseoir au pied de la colonne du *kyôgen*, à l'arrière-plan, tandis que lui-même entre en scène et s'arrête au *nanori-za*.

DAIJIN.

Je suis un seigneur au service de Go-Shirakawa no in. Or çà, le précédent Empereur, la Princesse-mère ⁽³⁾, et avec eux tout le clan des Taira trouvèrent leur fin en la mer de Hayatomo, au pays de Nagato. La Nyôin aussi s'était jetée [dans les flots], mais elle en fut retirée, et une existence infortunée lui fut conservée. Le gouverneur de Mikawa, Noriyori, et son frère, le *hōgwan* ⁽⁴⁾ Kurô dayu Yoshitsune, accomplissant les ordres de l'Empereur, rapportèrent heureusement à la capitale les trois joyaux divins ⁽⁵⁾. La Nyôin devait, elle aussi, revenir à la capitale ; mais, dans le but de prier pour le salut du précédent Empereur Antoku Tennô et pour les mânes de la Princesse-mère, elle a renoncé au monde et demeure au Jakkô-in d'Ohara. L'Empereur-moine ⁽⁶⁾ a fait connaître sa volonté de s'y rendre et de lui faire une visite. En conséquence, je vais donner des ordres concernant le chemin qu'il devra suivre à travers la montagne. Holà ! y a-t-il quelqu'un ici ?

KYÔGEN (il se lève et vient saluer le *daijin*).

Me voici.

DAIJIN.

L'Empereur doit se rendre à Ohara ; qu'on prépare la route qu'il doit suivre et qu'on la mette en bon état.

KYÔGEN.

J'obéis.

Le *daijin*, suivi du *kyôgen*, rentre dans le *kagami no ma*.

SCÈNE II.

On enlève le rideau qui enveloppait la cabane. A l'intérieur, l'Impératrice-douairière, *shite*, est assise, et ses suivantes, *shite-tsûre*, sont accroupies à ses côtés. Toutes trois portent le costume très simple des nonnes bouddhiques, ont la tête enveloppée du *hana no bôshi*, grand voile qui retombe sur leurs épaules, et tiennent le rosaire à la main. Une corbeille à fleurs vide est posée devant elles.

SHITE.

« En ce recoin des montagnes la solitude a bien des tris-
[tesses ; pourtant
Bien plus qu'au milieu des tribulations du monde

SHITE et TSURE.

Il est doux d'habiter ici » (1), derrière cette porte aux
[rameaux tressés.

De la région de la capitale les bruits ont loin à venir

Jusqu'à cette haie claire de bambous et de branches.

Triste, à ces colonnes de bambous aux nœuds pressés

Appuyée, je m'absorbe en mes pensées ; pourtant

Je suis dans la paix, car nul œil humain ne me voit.

Les seuls bruits qui parfois
Viennent jusqu'à moi n'enveloppent aucun sentiment :
C'est la hache taillant quelque pauvre fagot (*bis*),
Ou le vent dans les rameaux, ou le cri des singes ;
Ou bien, si ce ne sont ces voix,
Des lianes et des rotins
C'est le froissement. Rares sont les gens qui passent
« Au sentier de Yen-yuan l'herbe [jusqu'ici.
S'est épaissie » ; comme elles se pressent mes pensées
Telle « la pluie sur la porte de Yuan-hien » (¹), [qui,
Mouillent ma manche de pleurs, hélas (*bis*) !

SHITE.

Holà, Dainagon no tsubone ! Je vais aller sur la montagne qui est là, derrière, pour y cueillir de la badiane (²).

DAINAGON NO TSUBONE.

Je vous accompagnerai ; je couperai du bois et cueillerai des fougères pour préparer votre repas.

SHITE.

La comparaison est irrévérencieuse sans doute ; pour-
[tant
Le prince Siddhârta, lorsqu'il eut quitté la capitale du roi
[Çuddhodana,
S'épuisa à parcourir les sentiers abrupts du mont Dan-
[taloka,
Y cueillant l'herbe, y puisant l'eau, y ramassant le bois,

CHŒUR.

S'y livrant aux austérités de toute sorte,
Et daignant y servir les ermites ;



C'est ainsi, dit-on, qu'enfin il obtint [l'intelligence de]
Et moi aussi, c'est pour le Buddha (1) [la voie.
Que, portant en mes mains une corbeille à fleurs,
Je vais m'enfonçant au plus profond des montagnes (bis).

Pendant ce chœur, la Nyôin est sortie de la cabane avec Dainagon no tsubone qui lui a remis la corbeille placée devant elle; puis toutes deux ont quitté la scène lentement et sont rentrées dans le *kagami no ma*.

SCÈNE III.

Introduction instrumentale. Entrée du cortège impérial. L'Empereur est coiffé du *hana no bôshi* ou du *shômon bôshi*, large bonnet à couvre-nuque, coiffure des hauts personnages bouddhiques. Il est vêtu de l'*atsu-ita* et du *sashi-nuki*, pantalon bouffant serré aux chevilles. Par-dessus l'*atsu-ita*, il porte un *miyu-goromo* généralement violet, et le *kesa*, insigne des moines, consistant en un rectangle d'étoffe précieuse soutenu à hauteur de la poitrine par une bande de même matière qui fait le tour du cou. Deux suivants en tuniques de couleur et larges pantalons, la tête ceinte de la bandelette appelée *hachi-maki*, soutiennent au-dessus de sa tête un dais léger figurant le palanquin impérial. Le *waki* suit, portant le haut « chapeau noir ployé en coup de vent » (*kaza-ori eboshi*), l'*atsu-ita* et l'habit de chasse (*kari-ginu*).

ENSEMBLE.

De la ville aux neuf enceintes
Va-t-il donc cherchant ce qu'il peut subsister des
[fleurs ⁽²⁾],
Ce sentier de montagne courant sous le vert feuillage ?
Sur l'herbe drue ⁽³⁾ qu'écartent nos pas la rosée est
épaisse (*bis*) ;
Vers Ohara hâtons la marche de l'Empereur.

Le chœur répète ces vers en sourdine. L'Empereur se retire

sur le pont à la hauteur du premier pin. Le *waki*, en scène, se tourne vers lui et se prosterne.

WAKI.

J'ai hâté la marche de l'Empereur, et le voici arrivé à Ohara.

Il se relève et se tourne vers le public.

Puisque voici l'Empereur arrivé à Ohara,
Promenons nos regards sur le Jakkô-in.
En ce jardin que couvre la rosée, les plantes d'été crois-
[sent luxuriantes ;
Les saules verdissants emmêlent leurs fils ;
Dans l'étang, les herbes flottantes balancées par les
Semblent laver leur brocart ; [vagues
Sur les bords les corètes fleurissent à l'envi.
Et par les interstices des nuages amoncelés,
Voici que le cri solitaire du coucou sauvage
Retentit. Tout semble attendre la venue du Seigneur.

L'EMPEREUR.

L'Empereur-moine abaisse ses regards sur les bords de
[l'étang.

« Sur l'eau de l'étang

Les cerisiers des rives ont effeuillé leurs pétales ;
[On dirait qu'en vérité les vagues ont épanoui leurs
[fleurs (*). »

CHŒUR.

Par les fissures

D'un rocher vénérable tombe en cascade (*bis*)
Une eau dont le simple murmure parle au cœur.
Cette haie aux vertes lianes, cette montagne ombrée
[comme un sourcil (*),

Ni par l'art du peintre en un tableau
Ni par le pinceau (¹) ne sauraient être égalées.
Ici s'élève une chapelle.
« Ses tuiles sont brisées, et le brouillard vient y brûler
[un perpétuel encens ;
Ses portes sont tombées, et la lune
Y suspend une lampe éternelle (²). » N'est-ce pas
Ce lieu même [que décrivent ces vers] ? Ah ! qu'il est
[émouvant (*bis*) !

SCÈNE IV.

WAKI (se tournant vers la cabane).

Il semble bien que ce soit là la retraite de la Nyôin.
Au toit grimpent des lianes et des volubilis,
Et des ansérines ferment solidement l'entrée (*).
Ah ! que l'aspect en est impressionnant !
(Appelant) Holà ! je demande l'entrée de cette retraite.

AWA NO NAISHI (de l'intérieur de la cabane).

Qui êtes-vous?

WAKI.

Je suis le chûnagon Made-no-kôji.

AWA NO NAISHI.

Est-ce possible? En ces montagnes où les passants sont si rares, quelle raison vous amène?

WAKI.

La voici : l'Empereur-moine s'est rendu ici pour visiter la demeure de la Nyôin.

AWA NO NAISHI.

La Nyôin est allée cueillir des fleurs sur la montagne qui domine ; elle est absente en ce moment.

WAKI (Il remonte et se prosterne devant l'Empereur).

J'ai annoncé la venue de l'Empereur ; mais il m'a été répondu que la Nyôin est allée cueillir des fleurs sur la montagne qui domine, et qu'elle était absente en ce moment. Veuillez demeurer ici quelques instants en attendant son retour.

Il se relève et va s'accroupir un peu en avant du chœur. L'Empereur va s'asseoir sur un siège au pied de la colonne du *waki*, tandis que les suivants vont déposer le dais à l'arrière-plan, où ils restent jusqu'à la fin de la pièce. Awa no naishi sort de la cabane et traverse vers la gauche.

L'EMPEREUR (l'apercevant).

Oh ! Holà, nonne ! qui donc es-tu ?

AWA NO NAISHI.

Il est bien naturel, en vérité, que vous m'ayez oubliée. Je suis la fille de Shinsei, Awa no naishi ; voilà l'extrémité où je suis réduite.

Mais bien que mon état soit aussi misérable,
Pauvre être incertain même de son lendemain,
Je n'éprouve nulle rancœur (¹).

L'EMPEREUR.

Où est la Nyôin ?

AWA NO NAISHI.

Elle est allée sur la montagne qui domine cueillir des fleurs.

L'EMPEREUR.

Et qui l'accompagne ?

AWA NO NAISHI.

Dainagon no tsubone. Veuillez attendre encore un peu ; elle sera bientôt de retour.

DEUXIÈME PARTIE

SCÈNE V.

Introduction instrumentale. Rentrée de la Nyôin et de Dainagon no tsubone. La première porte des fleurs dans une corbeille et tient son rosaire à la main ; la seconde porte un petit fagot de bois et de fougères. Elles s'arrêtent sur le pont, face au public.

SHITE.

Hier a passé ; voici qu'aujourd'hui va finir inutile,
Et de demain même je ne suis pas assurée. En cet état
Le visage du dernier Empereur [misérable],
Pas un instant ne cesse d'occuper mon souvenir.

« Pour les plus grands pécheurs il n'est pas d'autre re-
[cours ;

Qui seulement invoque le nom d'Amitâbha obtient de
[naître au Paradis ('). »

Pour le Seigneur souverain d'abord,
Pour la Princesse-mère, pour tous ceux du clan, l'illu-
[mination parfaite !

Adoration à Amitâbha Buddha !

Oh ! on entend des voix du côté de notre retraite.

DAINAGON NO TSUBONE.

Veuillez vous reposer un instant ici.

On apporte un siège à l'Impératrice qui s'assied ; Dainagon no tsubone s'accroupit à côté d'elle. Quelquefois toutes deux restent simplement debout.

AWA NO NAISHI (signalant leur retour à l'Empereur).
Voici justement la Nyôin qui revient par ce sentier.

L'EMPEREUR.

Or ça, laquelle est la Nyôin, et laquelle est Dainagon no tsubone?

AWA NO NAISHI.

Celle qui porte une corbeille de fleurs suspendue à son
C'est la Nyôin elle-même ; [bras,
Et celle qui porte du bois et des brins de fougères,
C'est Dainagon no tsubone.

Elle remonte vers l'extrémité du pont où elle salue l'Impératrice et lui annonce :

Holà ! l'Empereur-moine s'est rendu jusqu'ici.

SHITE.

Combien est fort encore mon attachement ⁽¹⁾ à ce monde
[du Jambudvîpa ⁽²⁾ !
Je ne puis l'oublier. Et que le bruit de ma misère une fois
[de plus
Vienne à se répandre ⁽³⁾, alors se répandront encore mes
[larmes, teignant
Ma manche ⁽⁴⁾. Ah ! que j'ai honte de l'état où je suis !

CHŒUR.

Mais quoi qu'il en soit de ces pensées, ceux qui appar-
[tiennent à la Loi
En la même voie mettent leur espoir ⁽⁵⁾.
A la fenêtre de l'unique invocation (*bis*)
Où je n'espérais que la lumière du Sauveur,
A la porte de rameaux tressés des dix invocations
Où je n'attendais que la venue des Saints ⁽⁶⁾,

Oh ! ce soir (¹) d'aujourd'hui que je n'imaginai pas !
Suis-je donc revenue aux jours d'autrefois ? A ces sou-
[venirs mes larmes coulent encore !
En vérité du Seigneur jusqu'en ces lieux
La pensée pitoyable s'est étendue.
Que sa bonté est grande ! Et Ohara,
Et l'étroit sentier de la campagne de Seriu,
Et la source d'Oboro (²), ce n'est plus l'éclat de la lune,
Mais celui de sa présence qui les illustrera.

Pendant ce chœur, Awa no naishi a pris la corbeille de fleurs que l'Impératrice avait déposée devant elle et est allée s'accroupir à droite devant le chœur. Puis l'Impératrice et Dainagon no tsubone commencent à descendre lentement et avec des arrêts vers la scène, où elles entrent pendant le *rongi* suivant.

CHŒUR.

Or ça, cette visite impériale,
En quelle saison eut-elle lieu?

SHITE.

Le printemps est passé; déjà l'été
Est venu. C'est le temps de la fête du Nord ⁽³⁾.
Les arbres d'été tout semés de feuilles vertes
Gardent encore un reste du printemps regretté.

CHŒUR.

Aux montagnes lointaines ces blancs nuages accrochés,

SHITE.

Ne sont-ils pas un dernier souvenir (*) des fleurs effeuil-
[lées?

CHŒUR.

L'herbe d'été
 Pousse drue sur la lande, où ça et là
 Serpente à travers elle le chemin suivi, dont le terme

SHITE.

Est ici, oui, est ici,
 En [ce temple de] la paix et de la lumière ('). Cette splen-
[deur
 Introublée de la lumière, ah ! comme il faut s'y attacher !

CHŒUR.

De cette lumière l'éclat est brillant
 Comme celui d'une perle. Aux branches des pins mer-
[veilleux enlacée, fleurit

SHITE.

Au-dessus de l'étang l'ondulation des glycines s'allon-
[geant vers l'été (");

CHŒUR.

Elle aussi à la venue de l'Empereur

SHITE.

Semble s'être préparée.

CHŒUR.

Cachées sous les feuilles vertes, les [fleurs des] cerisiers
[tardifs
 Ont plus de grâce même que les premières fleurs.
 Ah ! comme tout ici revêt un aspect singulier (") !
 O merveille ! daigne admirer l'Empereur. Oserai-je dire

Toute ma reconnaissance pour sa visite ?

Mais cette porte de rameaux tressés ! Même un court
[instant

Est-il donc possible que vous daigniez demeurer là ⁽¹⁾ ? (*bis*).

L'Impératrice et Dainagon no tsubone sont entrées en scène. Celle-ci va se placer devant le chœur, à côté d'Awa no naishi ; la première reste au milieu de la scène où elle s'accroupit tournée vers l'Empereur.

SHITE.

« Je ne l'avais pas pensé, qu'au fond des montagnes éta-
[blissant ma demeure,

A la lune du séjour des nues je dusse jamais dire adieu ⁽²⁾ ! »

Au rappel de ces souvenirs,

Pour votre visite impériale jusqu'en ce pays de monta-
[gnes,

Je me sens de plus en plus pénétrée de gratitude.

L'EMPEREUR.

Quelqu'un disait dernièrement que la Nyôin avait pu contempler de ses yeux le spectacle des six voies ⁽³⁾. C'est là, certes, une chose fort étonnante, car on ne saurait voir cela à moins d'avoir atteint au rang de buddha ou de bodhisattva.

SHITE.

Il plaît à l'Empereur de parler ainsi ; mais si je réfléchis
« Si je considère mon être, [à ce que je suis.
C'est une herbe dont les racines ont été arrachées du
[front de la rive ;

CHŒUR.

Si je recherche ce qu'est ma vie,

C'est une barque qu'aucun lien ne retient au bord du
[fleuve ⁽⁴⁾. »

SHITE.

Eh bien, les joies des demeures célestes,
Je les ai connues (*); mais, perle de rosée sur une liane

CHŒUR.

Qui ne saurait durer longtemps, les années et les mois
Ont enfin amené les cinq faiblesses du déclin (*);

SHITE.

Et c'est durant ma vie qui n'a pu y trouver son terme

CHŒUR.

Que j'ai erré dans les carrefours des six voies.
D'abord tout notre clan fut longtemps secoué sur les
[flots de la mer occidentale.
Dans ces bateaux qui ne savaient plus où aborder,
Nous nous penchions en vain vers la mer ;
L'eau était salée, et nous ne pouvions [même] pas boire.
Et ce fut semblable aux [tortures de] la Voie des Pretas⁽³⁾.
Puis certaines fois,
Par la violence des vagues au rivage, contre les rochers
Nous avions l'angoisse d'être lancés. [de la grève
De tous les bateaux s'élevaient alors des cris et des
[pleurs,
Et ces clameurs étaient aussi effrayantes que celles des
[pêcheurs dans le Râurava (*).

SHITE.

Lorsqu'on se battait sur terre,

CHŒUR.

Alors en vérité on avait devant les yeux
Les combats de la Voie des Asuras⁽⁸⁾.

Oh ! quelle chose terrifiante ! D'innombrables
Chevaux on entendait retentir les sabots ;
Et c'est le spectacle même de la Voie des animaux (¹)
Qu'on apercevait. Mais voir, entendre ces choses, de la
[Voie même des hommes
Devenait le comble des douleurs.
Oh ! lamentable extrémité où fut réduite ma triste vie !

L'EMPEREUR.

En vérité, que tout cela est intéressant ! Mais veuillez
me raconter ce que furent les derniers moments du pré-
cédent Empereur.

SHITE.

Ah ! qu'il m'est pénible de vous dire ce qui se passa
alors ! Nous étions à Hayatomo — c'est le nom, je crois
— au pays de Nagato. Tout le clan avait résolu de se
retirer pour le moment en Tsukushi (²). Mais le cœur
d'Ogata no Saburô (³) avait changé. On décida alors de
se retirer à la côte de Satsuma. Mais on en fut empêché
par la marée montante (⁴). Voyant que le moment su-
prême était arrivé, Noritsune, gouverneur de Noto, saisit
Aki no Tarô et son frère (⁵), et les tenant serrés sous ses
aisselles l'un à droite l'autre à gauche, s'élance à la mer
en criant : « Soyez les compagnons de mes derniers
instants ! » Le nouveau chûnagon Tomomori saisit
l'ancre de son bateau qui était au large (⁶), la charge sur
son casque (⁷), et lui et son frère de lait lenaga échangeant
leurs arcs (⁸), se jettent à la mer.

Alors la Princesse-mère, sur sa double robe sombre (⁹)
Relevant haut et passant à sa ceinture l'extrémité de son
[*bakama* (¹⁰) de soie cuite (¹¹),

[S'écrie] : « Je ne suis qu'une femme, mais

Ah ! comment donc

Ces regrets pourraient-ils jamais s'éteindre ?

Mais déjà voici qu'on invite l'Empereur au retour (*bis*).

On presse la marche de son palanquin ;

Il a quitté le Jakkô-in ; il s'éloigne.

Pendant le chant de ces vers, le cortège s'est reformé comme à l'entrée de l'Empereur, et s'est mis en marche. Il disparaît peu à peu dans le *kagami no ma*, tandis que les trois femmes debout devant la cabane — quelquefois le *shite* s'avance lentement jusqu'à l'extrémité gauche de la scène — le suivent des yeux.

SHITE.

La Nyôin à la porte de rameaux tressés

CHŒUR.

Quelque temps le regarde s'éloigner ;

Puis elle rentre dans sa retraite (*bis*).





NOTES

Page 206 :

(¹) Ce personnage prend le titre de *daijin*, parce qu'il est au service direct de l'Empereur ; techniquement parlant, c'est un *waki-zure*.

(²) Les différentes parties de ce costume ont été décrites précédemment, sauf l'*atsu-ita*, sorte de tunique de soie brochée ou de brocart, formant vêtement de dessous.

(³) Pour la commodité de la traduction, nous remplaçons par cette expression le titre officiel de « princesse de deuxième rang ».

(⁴) Titre officiel de Yoshitsune.

(⁵) L'épée, le miroir et la perle. Les Taira les avaient emportés en emmenant l'Empereur Antoku, et il était de toute importance pour le nouvel Empereur Go-Toba, intronisé par les Minamoto, de rentrer en possession de ces insignes sacrés du pouvoir impérial.

(⁶) *Hôô*, titre donné aux empereurs ayant pris l'habit religieux après leur abdication.

Page 207 :

(¹) Le *Heike monogatari* reproduit ici littéralement, à deux mots près, une poésie anonyme du *Kokinshû*, l. XVIII, insérée aussi dans le *Wakan rôei shû*.

Page 208 :

(¹) Allusion à un *rôei* de Tachibana Naomoto, inséré au *Wakan rôei shû* :

Gourde et calebasse souvent sont vides,
Et l'herbè est épaisse au sentier de Yen-yuan ;

Des ansérines ferment solidement l'entrée,
Et la pluie mouille l'entrée du Yuan-hien.

Yen-houei, surnom Tseu-yuan, et Yuan-sseu, surnom Hien-san, sont deux disciples de Confucius dont le Maître eut occasion de louer le mépris des biens du monde et la pauvreté supportée avec une parfaite égalité d'âme. Le premier n'avait qu'une gourde et unealebasse pour mettre sa nourriture, et il lui arrivait d'en manquer ; il demeurait à l'extrémité d'un sentier où l'herbe avait poussé parce que personne n'y passait. Quant au second, indifférent au délabrement de sa maison, dont la porte était pourrie par l'humidité, il se délectait à jouer du *kin*. C'est leur misère surtout que Naomoto voulut évoquer, tandis que le *Heike monogatari* fait plutôt allusion à l'abandon dans lequel le monde les laissait.

(*) *Shikimi* ; ses rameaux sont employés dans la confection des bouquets rituels offerts sur les autels.

Page 211 :

(¹) Pour l'imiter et obtenir l'illumination et le salut.

(²) Quelques commentateurs voient ici une allusion à la jeunesse de l'Impératrice qui, fuyant la capitale, s'est allée cacher dans les montagnes.

(³) *Fukami-gusa* a en poésie le sens de « pivoine » ; il ne serait pourtant admissible ici qu'à titre de « rappel » des fleurs dont il vient d'être parlé.

Page 212 :

(¹) Poésie de l'Empereur Go-Shirakawa, insérée au I. II du *Senzaishû*. D'après cet ouvrage, elle aurait été composée à l'occasion d'une visite à la résidence impériale de Toba. Le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki* la rapportent à la visite à Ohara.

(²) Au sujet de cette comparaison, voir ci-dessus, p. 195, n. 3 de la p. 185.

Page 213 :

(¹) Par une description écrite, par les ressources du style ; nous dirions : « par la plume ».

(²) Le *Gempei seisui ki* donne ce passage en chinois, ce qui porte à croire qu'il s'agit d'un *roei* ; mais on n'en connaît pas l'origine.

(³) Voir plus haut le *roei* de Naomoto, p. 224, n. 1 de la p. 208.

Page 214 :

(¹) Ni regret du passé, ni haine contre ceux à qui je dois d'avoir tout perdu.

Page 215 :

(¹) Texte sacré récité en guise de prière. Sous cette forme, il est tiré directement du *Ojô yôshû*, recueil composé par le moine Genshin (971-1046), en grande faveur à l'époque, plus connu et plus répandu que les ouvrages canoniques dont il s'inspire et fait des extraits.

Page 216 :

(¹) L'attachement à ce monde et à ses apparences est un des grands obstacles à la délivrance de l'illusion, au salut, et tant qu'il n'est pas détruit, soumet l'être à la succession des existences.

(²) Nom bouddhique de la partie du monde que nous habitons, au sud du mont Meru.

(³) Qu'on vienne à parler encore d'elle et de ses malheurs à propos de cette visite.

(⁴) La couleur sombre de ses vêtements de nonne est attribuée aux larmes qu'ont fait couler les infortunes à la suite desquelles elle a quitté le monde.

(⁵) L'Empereur lui aussi a quitté le monde et s'est fait moine ; il n'y a donc pas de raison de ne pas le voir.

(⁶) *Nen*, que nous traduisons par « invocation », est employé par le bouddhisme dans le sens de pensée dirigée vers le Buddha, amenant à prononcer son nom, à l'invoquer. Une seule invocation suffit à procurer le salut ; la répétition fréquente de ces élévations de la pensée prend le nom de *tanen*, « nombreuses invocations », ou *junen*, « dix invocations » ; leur multiplicité est comparée ici à l'entrelacement des rameaux tressés formant la porte de la maison. D'autre part, c'est une pieuse croyance qu'à la mort des fidèles, Amitâbha, le Sauveur, et son cortège de bodhisattvas et d'élus descendent au-devant d'eux pour les conduire au Paradis. Dans sa vie de recluse toute consacrée à la prière, l'Impératrice n'espérait, n'attendait plus que cette seule joie ; elle l'attendait par la grâce de ces invocations, comme on attend, on guette de la fenêtre ou de la porte l'arrivée d'un heureux message ; et c'est l'Empereur, la cour et tous les souvenirs de sa vie d'autrefois qu'elle voit venir à elle.

Page 217 :

(¹) *Kure*, fin du jour, de l'année, par extension, terme, aboutissement. C'est en ce sens qu'il faut le comprendre ici, car le texte indique assez que la scène ne se passe pas au crépuscule.

(²) Environs d'Ohara célébrés en diverses poésies pour le calme et la limpidité de leurs nuits.

(³) La grande fête du temple de Kamo, qui se célébrait vers le milieu du quatrième mois.

(⁴) *Katami*, l'objet que laisse un mourant ou un partant pour se rappeler au souvenir de ceux qui restent.

Page 218 :

(¹) Il y a ici un jeu de mots entraînant un double sens de toute la phrase, sur le nom du temple, *Jakkô(-in)*, et celui de la plus élevée des quatre terres mystiques entre lesquelles l'école Tendai répartit les progrès dans la voie de la perfection, *Jakkô-do*, « terre de la paix et de la lumière ». Au *Jakkô-do* ne résident que les *buddhas* accomplis ; suivant une formule technique, c'est le lieu du *dharmākaya* ; c'est à proprement parler le *nirvāṇa*. A cette terre, ou pour employer une expression plus littéraire, à cette « cité de la paix et de la lumière », on ne parvient que par la voie d'une longue pratique de toutes les vertus, voie dont le chemin qui conduisit à ce temple autrefois l'Impératrice et aujourd'hui l'Empereur — car la phrase est ainsi construite qu'elle peut se rapporter aux deux personnages — évoque le souvenir et devient un symbole.

(²) Il est impossible de rendre le double sens de la phrase japonaise : ondulation des glycines semblable à celle des vagues de l'étang qui se propage et s'étend sans cesse, floraison des glycines qui dure et se poursuit du printemps jusqu'à l'été.

(³) Dans ces montagnes les choses semblent nouvelles, et leur aspect est différent de celui qu'elles ont à la capitale.

Page 219 :

(¹) Le texte indique assez qu'ici le chœur se substitue successivement aux deux interlocuteurs.

(²) Poésie que le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki* attribuent à l'Impératrice lorsqu'elle se retira à Ohara.

(³) Les six voies ou modes d'existence entre lesquels se répartissent tous les êtres, savoir : les dieux, les hommes, les asuras, les *pretas*, les animaux et les démons.

(⁴) *Rôei* de Lo-wei, inséré au *Wakan rôei shû*.

Page 220 :

(¹) Au temps de sa splendeur, lorsqu'elle était Impératrice, comme l'explique le *Heike monogatari*.

(²) L'Impératrice s'est comparée aux devî ou aux apsaras ; de celles-ci la vie est très longue ; elle a pourtant un terme dont l'approche se révèle par l'apparition de cinq signes de décrépitude, *go sui*. Un instant aussi heureuse que celle des devî, l'existence de l'Impératrice n'est pourtant pas plus durable que celle de la rosée, et déjà elle a connu le déclin. La mention de la liane n'a pour but que de fournir une transition entre la rosée qu'elle porte et la durée de la vie, la liane « appelant » la longueur, et celle-ci étant « reportée » sur la durée.

(³) Fantômes souffrant de la faim et de la soif, et qui durant leur existence « n'entendent même pas le nom de l'eau ».

(⁴) L'un des huit grands enfers bouddhiques, dans lequel les tourments arrachent sans cesse d'horribles cris aux damnés.

(⁵) La Voie des Asuras, sortes de génies d'une taille gigantesque, n'est qu'un combat acharné et sans repos.

Page 221 :

(¹) Il ne s'agit pas ici des seuls chevaux, et la comparaison a un sens plus large. Les animaux, esclaves des hommes, sont obligés de travailler, de souffrir, de mourir pour leurs maîtres : tels ces malheureux soldats qui se battaient et mouraient pour obéir à leurs chefs.

(²) Partie nord-ouest du Kyûshû.

(³) Puissant seigneur de ces régions qui abandonna le parti des Taira et passa aux Minamoto.

(⁴) La marée détermine dans le détroit de Shimonoseki des courants extrêmement violents qui durent exercer une grande influence sur l'issue de la bataille. Yoshitsune ne manqua pas de choisir pour attaquer l'heure à laquelle le courant le favorisait et gênait les manœuvres de ses adversaires.

(⁵) Qui l'assaillaient des deux côtés à la fois.

(⁶) C'est-à-dire qui n'était pas échoué sur le rivage, comme l'étaient à ce moment un grand nombre des bateaux des Taira.

(⁷) Pour être sûr de couler à fond et de ne pas être fait prisonnier.

(⁸) Ou se tenant par leurs arcs, comme le proposent quelques commentateurs.

(⁹) De couleur de deuil.

(¹⁰) Large pantalon bouffant que les femmes de qualité portaient par dessus leurs robes.

(¹¹) L'opération dite « cuisson » de la soie a pour effet d'assouplir le tissu.

Page 222 :

(¹) Dans la direction du temple d'Ise.

(²) Direction du Sukhâvatî, le paradis d'Amitâbha.

(³) La rivière Mimosuso est celle qui coule devant le temple d'Ise. Cette poésie, donnée par le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki*, ne peut s'entendre du palais du Dragon, comme on l'a proposé. L'interprétation paraît devoir en être cherchée moins loin : la princesse a vu autrefois se refléter dans l'eau claire de la Mimosuso le temple d'Ise et le cortège impérial qui s'y rendait ; ce souvenir lui revient au moment où elle parle d'un pays de délices caché sous les vagues.

(⁴) Nom poétique de la mer.

(⁵) Expression assez fréquente, signifiant que les larmes coulent avec assez d'abondance pour tremper les longues manches qui les essuient.





AYA NO TSUZUMI

LE TAMBOURIN DE DAMAS

ATTRIBUÉ A

KWANZE SEAMI MOTOKIYO

NOTICE

COMME spécimen de la cinquième classe de nô, nous donnons Aya no tsuzumi, « Le Tambourin de damas ». Ce choix, à la vérité, prête à la critique, car si cette pièce comporte bien en effet l'apparition d'un démon, son manque d'animation scénique la rend peu propre à terminer une séance, et elle figure généralement à la quatrième place sur les programmes. Toutefois, étant donné le but de ces études, cette considération paraît secondaire; en lui-même et de par sa composition, Aya no tsuzumi est bien un nô d'apparition démoniaque;

et il offre en outre un intérêt assez grand pour mériter une place ici.

En voici le sujet. Un vieux jardinier du palais de Ko-no-maru est tombé amoureux d'une des dames de la suite de l'empereur qu'il a aperçue par hasard durant une promenade de la cour dans les jardins. Celle-ci l'ayant appris, ordonne de suspendre un tambourin aux branches d'un arbre et fait dire au vieillard qu'elle se montrera à lui s'il parvient à faire entendre ce tambourin jusqu'au palais. Mais l'artificieuse femme avait fait tendre sur le tambourin une simple pièce d'étoffe au lieu de peau, et celui-ci avait perdu toute sonorité. Le malheureux jardinier, après quelques coups frappés inutilement, se suicide de désespoir. Aussitôt son esprit, ou plutôt le « fantôme du mort », apparaît, s'empare de celle qui s'est si cruellement moquée de lui pour la châtier et lui faire expier sa légèreté.



Quelque ancienne légende a-t-elle fourni le sujet de ce nô ? C'est peu probable, car on n'en connaît aucune de ce genre, et nulle part on ne trouve la moindre allusion à ce qu'aurait dû être son contenu. L'Okugi shô rapporte que l'empereur Tenchi (661-671), avant son avènement, habita quelque temps en Chikuzen (Kyûshû) une résidence provisoire construite en troncs d'arbres non équarris, et qui pour cette raison avait reçu le nom de Ko-no-maru ; mais il ne dit pas autre chose, et tout ce qu'on en peut tirer, c'est que la scène se passe à cette époque.

Quelque souvenir de la vieille littérature de Nara a-t-il plus ou moins inspiré ou guidé l'auteur et a-t-il eu quelque part à l'invention du détail caractéristique de cette pièce ? On ne le sait. On a essayé de la rappro-

cher d'une poésie anonyme qu'on lit au livre XI du Manyôshû, dans laquelle l'auteur se plaint de ne trouver personne au rendez-vous assigné :

<i>Toki-mori no</i>	Le veilleur	
<i>Uchinasu tsuzumi</i>	A frappé son tambourin ;	
<i>Yomi-mireba,</i>	J'en ai compté les coups :	
<i>Toki ni wa narinu ;</i>	L'heure est venue ;	[pas !
<i>Awanaku mo ayashi.</i>	Comme il est étrange que je ne la voie	

Le veilleur, toki-mori, était autrefois un fonctionnaire chargé de faire connaître l'heure ; à cet effet, il disposait d'un tambourin d'assez grande dimension sur lequel il frappait les heures d'après les indications de la clepsydre.

Le rapport est, on le voit, fort lointain entre cette poésie et la pièce ; surtout, on ne saurait tirer de la première le caractère symbolique que la seconde attribue à ce tambourin muet, et qui en est à vrai dire la substance même. La littérature japonaise ne fournissant rien d'autre en ce genre, c'est donc bien à l'auteur du nô lui-même que doit revenir tout l'honneur de l'invention.



Son œuvre paraît de plus remarquable par la façon large et sobre dont elle est traitée ; si elle contient diverses allusions et citations, comme l'exigeait la poétique de l'époque, on n'y remarque ni digressions de pure érudition, ni épisodes ou développements à côté du sujet. L'exposition est très brève, et dès les premiers mots du shite nous sommes en plein drame ; dès ce moment aussi apparaît le symbolisme original et profond qui caractérise cette pièce.

Le symbolisme du xv^e siècle ? dira-t-on peut-être. Sans doute il ne montre pas beaucoup d'œuvres aussi fortes qu'Aya no tsuzumi ; mais il a une place plus ou moins grande en nombre d'autres. Et quant à celle-ci, le

symbolisme a toujours si bien paru en être l'essence même que, lorsqu'un auteur postérieur voulut un jour la transformer et l'adapter au goût de son temps, il en changea à peu près tout, l'époque, le lieu, l'affabulation, l'objet matériel même autour duquel tourne toute la pièce et dont elle tire son nom ; il enleva au personnage principal son caractère de vieillard qui le rend si émouvant, et en cela son inspiration ne paraît pas avoir été heureuse ; de l'œuvre première il ne conserva autant dire que le symbolisme ; et il ne crut pas, ce faisant, avoir écrit une pièce vraiment nouvelle ou originale, mais simplement avoir remanié en un sens plus moderne une œuvre ancienne. « Pour beaucoup d'œuvres récentes, la forme nouvelle a emprunté et copié en une certaine mesure la forme ancienne », dit Seami dans son « Traité de la composition des nô », Nôsaku sho ; il en cite plusieurs exemples, entre autres le suivant : Koi no omoni, « Le lourd Fardeau d'amour », était autrefois Aya no taiko, « le Tambour de damas ». Koi no omoni nous présente en effet un jardinier du palais amoureux d'une dame de la cour, succombant sous le faix qu'elle lui a ordonné de porter en lui faisant espérer de la revoir, et dont l'esprit revient tourmenter celle qui fut la cause de sa mort ; c'est manifestement une simple réplique d'Aya no tsuzumi.

Mais combien le symbolisme, plus compréhensif peut-être, mais trop facile et un peu vulgaire, du « lourd fardeau d'amour » est inférieur à celui du « tambourin de damas », ce tambourin muet, incapable d'éveiller le moindre écho, dérision d'autant plus cruelle qu'elle s'adresse à la faiblesse d'un vieillard ! Combien il est moins riche aussi, a moins d'arrière-plans, pour ainsi dire ! Car le tambourin est l'instrument qui marque les heures pour tous les hommes, et le vieillard, malgré ses efforts, n'y enten-

dra pas sonner celle qu'il attend ; sa voix les tire des songes de la nuit, et elle n'éveillera pas le vieillard de l'illusion sous le poids de laquelle il va mourir.

Il meurt, mais son shiryô, « fantôme d'un mort », apparaît bientôt pour le venger et punir celle qui s'est jouée de lui. Fantôme d'un mort, disons-nous, car il ne s'agit pas ici proprement d'un « revenant » au sens que les légendes occidentales donnent à ce terme. Le shiryô, comme l'ikiryô, « fantôme d'un vivant », conception assez étrange au premier abord, mais que les légendes japonaises connaissent bien, est moins une manifestation préternaturelle d'une personne existante ou ayant existé, qu'un être distinct, individualisant pour ainsi dire, incarnant, si ce mot pouvait être employé ici, une passion ou un sentiment violent, être produit en qualité d'effet par cette passion ou ce sentiment agissant comme causes au sens bouddhique et dans lequel ceux-ci atteignent à une existence propre et indépendante. Cet être singulier est évidemment de nature mauvaise ; il est redoutable, car il a toute la violence du sentiment qui lui a donné naissance — c'est le terme propre — ; et de plus, son action ne connaît aucune des restrictions que l'existence humaine imposait à la manifestation de ce sentiment. La scène finale, dans laquelle ce shiryô affole et tourmente la dame qui a causé la mort du vieillard, rappelle celle de Sotoba-Komachi : toutes deux nous offrent le spectacle de la vengeance posthume de l'amour méconnu. Mais tandis que, dans ce dernier nô, nous n'en apercevions que l'extérieur pour ainsi dire, l'esprit ne manifestant sa présence que par les effets qu'elle produit, ici il apparaît comme un personnage distinct, et nous voyons l'un en face de l'autre le bourreau et sa victime.



C'est aussi à Seami Motokiyo que la tradition attribue la composition de cette curieuse pièce ; mais nous sommes portés à la croire antérieure à lui. On vient de voir qu'il la considèrerait comme de caractère ancien, et qu'elle avait été remaniée de son temps sous le nom de Koi no omoni. Bien que celle-ci lui soit aussi généralement attribuée, une tradition conservée dans la famille Kwanze veut que le texte en ait été écrit par l'empereur Go-Hanazono (1428-1464) et confié par lui à Seami, qui en aurait composé la musique et réglé la mise en scène. Mais si, comme tout semble l'indiquer, la rédaction du Nosaku shô doit se placer vers 1435, Go-Hanazono étant né vers 1419, il est bien impossible qu'il ait été l'auteur d'une pièce dont parle cet ouvrage. D'autre part, Aya no tsuzumi a une sorte de simplicité un peu rude et fruste qu'on ne trouve pas dans les œuvres de Seami, et non plus dans Koi no omoni. Quoique le plan et la marche de la pièce soient identiques dans les deux cas, les dialogues plus longs, les explications plus détaillées de la seconde s'efforcent de rendre plus aisé et presque naturel l'enchaînement des faits. De plus, le style concentré, surchargé de sens et d'allusions parfois forcées d'Aya no tsuzumi, semble assez éloigné de la souplesse et de la facilité élégante et un peu précieuse de celui de Seami. Ces différences s'accusent d'ailleurs avec d'autant plus de netteté que la ressemblance est plus grande et les points de contact plus nombreux entre les sujets de ces deux pièces.

Pour toutes ces raisons, nous inclinons à penser que c'est Seami lui-même qui a refondu sous la forme de Koi no omoni l'ancien Aya no tsuzumi, que celui-ci n'est pas de sa composition et doit remonter aux premières années du xv^e siècle, et probablement même un peu plus haut. Mais, jusqu'à présent du moins, rien ne permet même

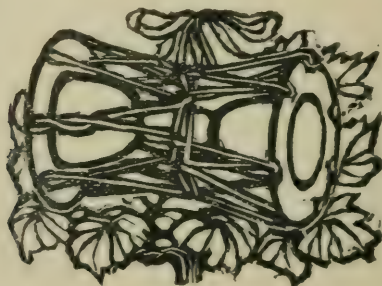
d'essayer d'en déterminer plus précisément le véritable auteur.



La structure de la pièce offre certaines irrégularités. L'entrée des personnages s'y fait sans l'accompagnement des formes ordinaires, shidai, michiyuki, issei, etc.; les quelques phrases brèves qu'échangent à la scène II le shite et le waki ne rappellent que de loin le long dialogue en partie chanté et terminé par un uta du chœur, dans lequel les auteurs se plaisent ordinairement à déployer leur érudition et les finesses de leur langage et qui tient généralement une grande place dans les nô. Un shidai apparaît, il est vrai, mais à une place un peu inattendue; il est chanté par le chœur comme introduction aux plaintes du vieillard.



Cette curieuse pièce n'existe plus actuellement que dans les répertoires des écoles Hôshô et Kongô. L'école Kwanze, suivant évidemment sur ce point la tradition laissée par Seami, la remplace par Koi no omoni, qu'elle est d'ailleurs seule à posséder. Komparu et Kita n'ont ni l'une ni l'autre. Nous suivons ici le texte de Hôshô.





AYA NO TSUZUMI

PERSONNAGES.

MAE-JITE. — *Un vieux jardinier du palais.*

NOCHI-JITE. — *L'esprit ou fantôme du précédent.*

TSURE. — *Une dame du palais.*

WAKI. — *Un seigneur de la cour.*

La scène est dans les jardins du palais de Ki-no-maru,
sur les bords de l'étang du Cannellier.



PREMIÈRE PARTIE

On place sur le devant de la scène un arbuste auquel est attaché un tambourin.

SCÈNE I.

Entrée du *waki* en costume de cour analogue à ceux qui ont été décrits précédemment. Il est suivi peu après, comme dans *Ohara go kô*, par l'acteur comique chargé de l'intermède, *ai*, qui s'assied au pied de la colonne du *kyôgen*. Le *waki* entre en scène et s'arrête au *nanori-za*.

WAKI.

Je suis un seigneur en service à la résidence impériale de Ki-no-maru ⁽¹⁾ au pays de Chikuzen. Or çà, il y a ici un étang célèbre nommé l'étang du Cannellier, et l'empereur va souvent s'y promener. Un vieillard chargé de balayer le jardin a aperçu un jour le visage d'une dame du palais, et a conçu [pour elle] un amour qui trouble son cœur. La chose est venue aux oreilles [de cette dame], et parce que la loi de l'amour est d'ignorer la distinction des rangs, elle a eu compassion. « Qu'on suspende un tambourin aux branches du cannellier qui est au bord de l'étang, et qu'on le fasse battre par ce vieillard ; si le son de ce tambourin se fait entendre jusqu'au palais, alors je lui laisserai [de nouveau] apercevoir mon visage », a-t-elle dit. Aussi vais-je appeler ce vieillard et l'informer de ceci. Holà ! Y a-t-il quelqu'un ici ?

AI (il se lève et vient saluer le *waki*).

Me voici.

WAKI.

Dis au vieillard chargé de balayer le jardin de venir de suite.

AI.

J'obéis. (Il va à l'extrémité du pont et appelle.) Holà, vieillard chargé de balayer le jardin ! On a besoin de toi et on te fait dire de venir de suite. Hâte-toi de te rendre ici. (Il revient devant le *waki*.) Voici le vieillard chargé de balayer le jardin. (Il retourne à sa place.)

SCÈNE II.

Entrée du *shite*. Il porte la perruque et un masque de vieillard ; il est vêtu du *noshime* et du *mizu-goromo*, vêtement de travail en forme de blouse de couleur sombre, dont les manches sont relevées jusqu'à l'épaule, et il tient un balai à la main. Il entre en scène et se place un peu en avant de la colonne du *shite*.

WAKI.

Holà, vieillard ! Ton amour est venu à la connaissance de [cette dame], à qui toute révérence, et elle a compassion de toi. Viens donc battre le tambourin suspendu aux branches du cannellier de l'étang du Cannellier ; si le son de ce tambourin se fait entendre jusqu'au palais, la dame te laissera une fois encore apercevoir son visage, a-t-elle dit. Viens donc en toute hâte battre ce tambourin.

SHITE.

Je reçois cet ordre avec respect ; et puisqu'il en est ainsi, j'irai battre ce tambourin.

WAKI.

Viens par ici. (Il se dirige, suivi du *shite*, vers le tambourin.) Voilà le tambourin dont il s'agit; hâte-toi de le battre.

Il va s'asseoir au pied de la colonne du *waki*.

SHITE.

En vérité, je l'ai entendu dire, le cannellier de la lune (*), celui qui est au palais de la lune, est célèbre entre tous les cannelliers. Mais celui-ci est [pour moi] le [seul] vrai; et voici juste au bord de l'étang le tambourin suspendu à ses branches. Que le son s'en fasse entendre, et qu'il soit un frein [aux troubles] de mon amour (*). Et voici
Qu'à ma voix se mêle celle de la cloche du soir;
Comme ses tintements, se pressent les jours se succé-
[dant l'un à l'autre;

CHŒUR.

Et [toujours] c'est au soir qui va suivre que je reporte
[mon espoir (*bis*)!
Ah! je veux frapper le tambourin [signal] de cette heure
[attendue]!

Répétition de ces vers en sourdine.

SHITE (assis au *daishô-mae*).

Les conditions fussent-elles autres (*),
En un corps aussi vieux que la cigogne des nuits
[obscurcs (*),

CHŒUR.

Oh! la misère de nourrir des pensées d'amour!





SHITE.

Le temps passe, et je ne le sais pas; et des vagues blan-
[chissantes

CHŒUR.

Pourquoi donc le tambourin ne résonne-t-il pas (*)?

SHITE.

L'approche même de la vie future ne m'éveille pas [de
[mon rêve].

De cet automne (*), amour s'attachant à ma vieillesse,

CHŒUR.

Telles la rosée, mes larmes tombent lentement;
Et ces gouttes qui glissent une à une des fleurs de mon
[cœur

Mettent leur teinte [triste] sur mon vêtement d'herbe (*).
Qu'espère donc cet amour aussi tourmenté que la
[davallie (*)?

SHITE.

L'effort même de mon cœur pour l'oublier

CHŒUR.

Est d'un amour plus grand que celui qui n'oublie pas.

Mais en ce monde

Toutes choses humaines sont semblables au cheval du
[vieillard de la barrière (*).

Les jours nous échappent d'une fuite insaisissable.

Les années passent, et quand le temps sera venu,

Le chemin qu'il faudra suivre où sur les buissons [se
[dépose]

La rosée (*), et le terme de cette existence aussi brève
[que la rosée du buisson,

CHŒUR.

Aux coups frappés sur le tambourin des heures, les jours
[passent;
C'était hier, c'est aujourd'hui ; j'espère en vain ;

SHITE.

Celle à qui je me suis donné, pas même en songe

CHŒUR.

Ne se laisse voir. Dans mes pensées secrètes matin et
[soir (')

SHITE.

Je reste plongé. Le tambourin ne résonne pas ;

CHŒUR.

Elle ne se montre pas.

Qu'est-ce donc là ? « Le dieu tonnant lui-même
Ne peut séparer ceux qui s'aiment (') » ; oui,
Cela je l'ai bien entendu. Pourquoi donc alors
Trouvé-je si peu de recours ? Il dit,
Et détestant sa vie et maudissant cette femme :
« Puisqu'il en est ainsi, à quoi bon
Continuer à vivre ? » [s'écrit-il] ; et dans l'étang
Il se précipite et meurt,
Il précipite son corps misérable et meurt.

Pendant le chant de ces derniers vers, le *shite* quitte la scène et rentre dans le *kagami no ma*.

INTERMÈDE

AI (Il s'avance vers le milieu de la scène).

Oh! oh! que dit-on? Ne raconte-t-on pas que le vieillard chargé de balayer le jardin, désespéré de ce que le tambourin ne donnait pas de son, s'est jeté dans l'étang du Cannellier et qu'il est mort? Holà, holà! quelle pitoyable chose! La raison pour laquelle il a fini ainsi, la voici exactement. Un jour que l'empereur était venu sur les bords de l'étang du Cannellier, cet homme, en dépit de la bassesse de sa condition ⁽¹⁾, aperçut un instant la beauté d'une dame du palais et en conçut un amour qui troubla son cœur. On parle bien sans doute d'amours sans espoir, mais cependant les sentiments de ce vieillard ne laissaient pas que d'inquiéter vaguement ^(*). C'est alors que la dame ayant appris ce qu'il en était, a eu compassion des sentiments de ce vieillard, parce que l'amour ne fait pas de différence entre les conditions. Elle a ordonné de suspendre un tambourin au cannellier de l'étang du Cannellier et de le faire battre par le vieillard; si le son de ce tambourin se faisait entendre jusqu'au palais, elle devait se montrer à lui encore une fois. On suspendit le tambourin et on le fit battre, comme elle l'avait dit. Il arrive, dit-on, que suivant le temps ou l'état du ciel, même un tambourin ordinaire ne donne pas de son; à plus forte raison ce tambourin-ci tendu de damas ne pouvait-il aucunement résonner. Le vieillard s'imagina pourtant que le tambourin devait résonner, mais que, peut-être à cause de son âge, ses oreilles n'en percevaient pas le son. Aussi, voulant à toute force l'entendre, il se mit à frapper en désespéré; mais aucun son

n'en sortit. « Cette fois, tout est fini », se dit-il alors, et il se jeta soudain dans l'étang du Cannellier où il mourut. Vraiment il n'y a rien qui soit plus digne de pitié. Ce n'était sans doute qu'un homme de basse condition ; cependant on ne peut laisser les choses en cet état, et je vais aller rendre compte de ce qui s'est passé. (Il s'approche du *waki*, ou se tourne vers lui s'il s'est assis, et le salue.) Holà ! je désire vous parler. Le vieillard chargé de balayer le jardin, désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier, et il est mort.

WAKI.

Qu'est-ce que tu dis ? Tu dis que ce vieillard, désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier ?

AI.

Parfaitement ; il s'est suicidé.

WAKI.

Alors je vais aller faire part de cette nouvelle.

AI.

Vous aurez bien raison.

DEUXIÈME PARTIE

Entrée de la Dame en costume ordinaire de femme, et portant un masque de jeune femme. Elle va s'asseoir à la place du *waki*, qui se retire d'abord en avant du chœur, puis vient la saluer.

SCÈNE III.

WAKI.

Holà ! je désire vous parler. Ce vieillard, désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier et est mort. L'attachement (') de cette sorte [d'esprits] est extrêmement redoutable. Hâtez-vous donc de venir le voir (').

LA DAME (se levant et s'avançant).

Holà ! vous tous, écoutez donc !
Le bruit que font ces vagues en se heurtant
Ressemble aux sons d'un tambourin. D'où cela vient-il ?
Oh ! quels charmants sons de tambourin !
Oh ! que c'est charmant !

WAKI.

O prodige ! les manières de cette dame
Semblent d'une femme qui a perdu la raison !
Quelle peut en être la cause ?

LA DAME.

Il est bien juste que j'aie perdu la raison.
Un tambourin de damas peut-il donc résonner ?
J'ai ordonné de frapper ce qui ne devait donner aucun son ;
C'est alors que j'ai commencé de perdre la raison.

WAKI.

Elle dit. A la surface du lac bruissent les vagues du soir ;

LA DAME.

Parmi leurs chocs

WAKI.

Une voix s'élève.

SCÈNE IV.

Le rideau du *kagami no ma* se lève, le *nochi-jite* commence à chanter de l'intérieur et s'avance peu à peu sur le pont. Il porte la perruque blanche dite *shiro-gashira*, un masque de démon du genre *aku-jô*, l'*atsu-ita* et l'*ôguchi* ; il s'appuie sur une canne, et un *uchi-zue*, sorte de petit maillet à long manche, arme ordinaire des démons, est passé dans sa ceinture.

NOCHI-JITE.

Du vieillard

Devenu poussière flottante en cet étang, comme les
[vagues

CHŒUR.

Reviennent sur elles-mêmes, reviennent l'attachement et
[la rancœur.

SHITE.

De plainte, de rancœur,
Il serait insensé de parler ici. Combien insensé

Il entre en scène, laisse tomber sa canne et saisit son maillet.

CHŒUR.

Fut ce mauvais amour dont la colère me possède ! Cette
[rancœur

Ne s'éteindra pas, non, elle ne s'éteindra pas ;
Les nuages [qui ont obscurci] mon cœur ne se dissiperont
Et me voici devenu un démon des enfers. [pas ;

SHITE.

« Aux champs d'Oyama

L'eau des rizières même vînt-elle à tarir,

Mon cœur est un lac, je ne dirai pas la source où il s'ali-
 [mente (*). » J'y étais résolu.
 Pourquoi donc alors, avec tant de cruauté
 M'avoir ordonné de faire résonner ce tambourin muet?
 N'était-ce pas me dire d'y (') dépenser tout mon cœur?
 Mon cœur s'était donné tout entier à la lune aperçue
 [entre les arbres (*).

CHŒUR.

Ce tambourin de damas suspendu à ce cannellier

SHITE.

Peut-il donc résonner? peut-il résonner? Essaie, frappe-le!
 Il met la main sur l'épaule de la dame, et l'amène devant le
 tambourin.

CHŒUR.

« Frappe, frappe! » Il la presse : « Comme le tambourin
 A coups précipités, vite, vite (*), [battant la charge
 Frappe, frappe donc! » dit-il;
 Et il la harcèle en brandissant son maillet.
 « Le tambourin ne résonne pas! Malheur! malheur! »
 S'écrie la dame; et sa voix
 Est rauque. « Eh bien! te repens-tu? te repens-tu? »

Le *shite* retourne au *daishô-mae*, la dame au *waki-za*.

Du grand démon des régions obscures (°), Ahô-
 [rasetsu (*) (*bis*),

Telles doivent être les tortures;
 Les supplices mêmes de la roue de feu (°)
 Qui écrase le corps et rompt les os,
 Ne sauraient être plus grands que celui [que j'endure].
 [Ah! c'est horrible!
 Ah! quelle cause a bien pu produire un effet [si terrible]?

SHITE.

[L'enchaînement] de la cause et de l'effet est clair et
[immédiat (*)]; le voilà devant mes yeux.

CHŒUR.

Il est clair et immédiat ; le voilà devant mes yeux ;
Je le reconnais. Sur le bord de l'étang
Aux vagues blanchissantes, au cannellier
Était suspendu le tambourin. Sans connaître l'heure [qu'il
[sonnait] (*),
Je me suis épuisé à le frapper, j'y ai dépensé tout mon
Puis je me suis jeté dans les flots de l'étang, [cœur ;
Et je m'y suis enfoncé, poussière flottant au gré des
Qui soudain devenant fantôme, [vagues. C'est moi
Me suis emparé de cette dame pour la châtier,
La frappant de mon maillet comme se heurtent les vagues.
« Dans l'étang, au bord oriental, la glace a fondu
Sous le souffle de la brise » (*) ; sous la tombée de la pluie
S'ouvrent les [lotus,] Lotus rouge et Grand lotus rouge (*).
Tous les poils de mon corps se hérissent. Par dessus les
[vagues
La carpe a bondi, et elle est devenue un horrible ser-
Je le comprends, tels doivent être [pent (*).
En vérité les démons des régions obscures (*).
« Ah ! je la déteste, je la déteste !
Ah ! je la déteste, cette femme, je la déteste ! » s'écrie-t-il.
Et il s'enfonce au gouffre de l'amour.





NOTES

Page 238 :

(¹) La prononciation ancienne était Ko-no-maru, et c'est ainsi que Sei Shônagon écrit ce nom dans son *Makura no sôshi*; nous nous conformons ici au texte du nô qui donne Ki-no-maru.

Page 240 :

(¹) Il a été fait allusion à cette vieille légende chinoise à propos du nô de *Sotoba-Komachi*. Cf. ci-dessus, p. 192, n. 7 de la p. 176.

(²) Expression tirée d'une poésie anonyme du livre XI du *Kokinshû* :

<i>Aware chô</i>	La compassion !
<i>Koto dani nakuba,</i>	Si ce mot au moins n'existait pas,
<i>Nani wo ka wa</i>	Où donc
<i>Koi no midare no</i>	Aux troubles de l'amour
<i>Tsukane-o ni sen ?</i>	Trouverais-je un frein ?

(³) Si la distance des rangs ne créait pas entre celle que j'aime et moi d'aussi infranchissables obstacles.

(⁴) La longévité de la cigogne est proverbiale. La cigogne criant dans la nuit est assez souvent un symbole d'amour maternel et paternel; mais ici les « nuits obscures » ne sont sans doute qu'une épithète poétique de sens général, à moins qu'on ne veuille y trouver insinué le sens : à un âge où il ne convient d'aimer que ses enfants.

Page 243 :

(¹) *Nami* se dit aussi bien des « vagues » que des « rides », et c'est le second sens, celui des « rides » symbolisant la vieillesse, qu'amène la suite logique de la phrase. Mais l'auteur y substitue

celui de « vagues » que suggère la proximité de l'étang, et qui « appelle » le tambourin; le roulement des vagues est en effet fréquemment comparé au son de cet instrument, et on trouve assez souvent en poésie l'expression : le tambourin des vagues. Ce tambourin à son tour évoque l'idée de celui dont il vient d'être parlé, du tambourin marquant les heures, et qui aurait dû sonner celle de la décrépitude assez fort pour que le vieillard l'entendît.

(²) *Aki*, automne, désigne littérairement tout moment, toute époque ou situation triste, pénible ou douloureuse. Cf. p. 227, note 1 de la p. 217, ce qui a été dit de *kure*.

(³) Allusion sans doute au manteau de paille des travailleurs de sa condition. En même temps, la teinte de l'herbe à l'automne prépare, « appelle » l'allusion suivante.

(⁴) Allusion à une poésie célèbre de l'*Ise monogatari* :

<i>Kasuga-no no</i>	Comme la plaine de Kasuga,
<i>Waka-murasaki no</i>	D'un pourpre léger
<i>Suri-koromo,</i>	Est teint ce vêtement
<i>Shinobu no midare</i>	Où les davallies se tourmentent
<i>Kagiri shirarezu.</i>	Sans mesure.

La davallie est une fougère à tige et à feuilles recourbées sur elles-mêmes et recroquevillées, fournissant un motif d'ornementation très employé dans la teinture des étoffes. Son nom, *shinobu*, signifie aussi « se souvenir » et « aimer ». Le quatrième vers de cette poésie a donc le sens suivant : « mon cœur est tourmenté d'amour. » Les trois premiers sont ce que la poétique japonaise appelle une « introduction », préparant la mention de la davallie et le jeu de mots qui en résulte.

(⁵) Anecdote rapportée par Houai-nan-tseu, tendant à montrer qu'en toute chose le bien et le mal sont mêlés et que les choses sont souvent le contraire de ce qu'elles paraissent être; elle est devenue très populaire, et la phrase citée ici est passée en proverbe en Chine et au Japon.

(⁶) Allusion à la poésie suivante du *Sa-goromo monogatari*, livre II :

<i>Tazunu-beki</i>	L'herbe même de la plaine
<i>Kusa no hara sae</i>	Où je dois me rendre
<i>Shimo-garete,</i>	Est morte sous la gelée;
<i>Tare ni towamashi</i>	A qui demanderai-je
<i>Michi shiba no tsuyu ?</i>	Le chemin où les buissons sont couverts de rosée ?

La mention de la rosée n'a pour but que d'amener, par le

moyen d'un « mot reporté », la comparaison classique pour la brièveté de l'existence.

Page 244 :

(¹) Le *shite* s'approche du tambourin et le frappe à deux ou trois reprises.

(²) Il a été nécessaire ici d'intervertir l'ordre des vers dans la traduction.

Page 245 :

(¹) Expression ayant le sens de « toujours, sans trêve ».

(²) Emprunt à une poésie anonyme du *Kokinshû*, livre XIV :

<i>Ama no hara</i>	Le dieu tonnant lui-même
<i>Fumi-todorokashi</i>	Qui fait retentir sous ses pas
<i>Naru kami mo</i>	La plaine des cieux,
<i>Omou naka woba</i>	Comment donc pourrait-il
<i>Sakuru mono ka wa?</i>	Séparer ceux qui s'aiment ?

Page 246 :

(¹) Un simple manœuvre, un homme du peuple comme lui, ne devait pas en effet se trouver sur le passage du cortège impérial.

(²) Il y avait là quelque chose d'étrange qui ne se trouve pas dans les cas ordinaires d'amour sans espoir.

Page 248 :

(¹) Au sujet de ce mot, cf. p. 226, n. 1 de la p. 216, et p. 234.

(²) Peut-être l'hommage ainsi rendu était-il capable d'apaiser l'esprit du mort.

Page 250 :

(¹) Poésie anonyme insérée au livre XI du *Gosenshû*, citée ici avec deux légères variantes sans importance au point de vue du sens. Le *ii* est le conduit de bois ou de bambou à l'aide duquel on détourne une source pour alimenter un étang. Le sens est donc : « quand même tout serait desséché autour de moi, je n'écarterai pas l'aqueduc et ne répandrai pas ailleurs l'eau du lac de mon cœur ». Mais *ii* peut être aussi la base indéfinie du verbe *iû*, « dire, parler » ; d'où le second sens : « je ne parlerai pas, je ne dirai pas le secret de mon cœur ». Nous avons essayé de fondre ces deux sens dans la traduction. Les premiers vers

de cette poésie sont une simple « introduction » préparant le terme *ii* et le jeu de mots qui en résulte.

(²) A ces efforts et à cet amour. N'était-ce pas donner un espoir qu'on ne demandait pas ?

(³) Allusion à une poésie anonyme insérée au livre IV du *Kokin shû* :

<i>Ko-no-ma yori</i>	A travers les arbres
<i>Mori-kuru tsuki no</i>	Glisse la lumière de la lune ;
<i>Kage mireba,</i>	A voir son éclat,
<i>Kokoro-zukushi no</i>	[On reconnaît que] l'automne est venu
<i>Aki wa ki ni keru.</i>	Où le cœur donne tout son amour.

L'automne est la saison où la lune est la plus brillante ; par le charme de ses teintes et de son symbolisme, c'est elle aussi qui donne au cœur les impressions les plus vives et les plus profondes, littéralement « qui épuise le cœur ». L'allusion doit s'entendre en ce sens qu'il suffisait à l'amour profond et « épuisant le cœur » du vieillard, d'apercevoir de loin et à travers les arbres celle qui en était l'objet, et qu'il n'avait rien demandé de plus.

(⁴) Cf. p. 196, n. 2 de la p. 189, ce qui a été dit à propos d'une onomatopée analogue. Celle-ci est une imitation des sons du tambourin battant la charge, *seme-tsuzumi*.

(⁵) *Meido*, l'autre monde, et plus spécialement le lieu où les morts reçoivent la punition de leurs actions mauvaises.

(⁶) Nous n'avons pas retrouvé le nom sanscrit de ce personnage, un Rakṣas, qui paraît être le chef des démons chargés de torturer les damnés. Le *Goku shôku kyô* en donne la description suivante : il a une tête de bœuf et des mains d'homme ; ses deux pieds sont des sabots de bœuf ; sa force ébranle les montagnes ; il porte une fourche de fer à trois branches, qui d'un seul coup transperce plusieurs millions de pécheurs.

(⁷) Un des plus grands supplices des enfers.

Page 251 :

(¹) L'acte et sa rétribution sont indissolublement et directement liés l'un à l'autre ; c'est un des axiomes de la doctrine, et son évidence est incontestable. L'effet suit la cause comme l'ombre suit le corps, comme la roue du char suit le cheval qui le traîne.

(²) Ne comprenant pas que la vieillesse était venue pour moi, et que le tambourin ne pouvait sonner d'autre heure que celle-là.

(³) Poésie chinoise de Kwan no Atsushige, insérée au *Wakan rôei shû* ; c'est la notation d'un des aspects du printemps :

Dans l'étang, au bord oriental, la glace sous le souffle de
la brise [déjà] a fondu;

Près de la fenêtre, du côté du Nord, le prunier tout
couvert de neige connaît [encore] le froid.

C'est l'image des vagues qui amène l'idée d'étang, laquelle à son tour introduit cette citation, où il faut voir une image du charme de l'amour opposé à l'amertume de ses effets.

(⁴) L'auteur transforme complètement la seconde partie de la poésie qu'il vient de citer, et à la place du froid de la neige, il introduit, sous l'image des lotus qui s'ouvrent dans l'étang, celui des enfers froids, dont il cite les deux plus redoutables, le Padma et le Mahâpadma, Lotus rouge et Grand lotus rouge; ce sont les deux derniers de la série des huit grands enfers froids: dans le Lotus rouge, le corps se couvre de plaies déchiquetées et profondes comme ces fleurs; dans le Mahâpadma, plus ordinairement appelé Puṇḍarîka, Lotus blanc, les chairs tombent et laissent apparaître les os.

(⁵) D'après une légende consignée au *T'ai ping kouang ki*, les poissons, et surtout les carpes, rassemblés au pied des chutes du Hoang-ho à Long-men, s'efforcent de les remonter. Celui qui y réussit est transformé en dragon. Les efforts du vieillard pour s'élever jusqu'à celle qu'il aimait n'ont abouti qu'à en faire un démon.

(⁶) L'ordre de ces deux vers est interverti dans la traduction.





TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.	9
I. Origine du Nô.	9
II. Définition du mot Nô.	14
III. Acteurs et Rôles.	16
IV. La Scène	25
V. Formes.	30
a) Formes chantées.	31
b) Formes parlées	45
VI. Mimiques et Danses	47
VII. Costumes et Masques.	52
VIII. Forme générale et structure du Nô. .	56
IX. Classification des Nô et composition des programmes.	62
X. Pièces et Contes.	66
XI. Style des Nô.	69
OIMATSU. — Le Vieux Pin, par KWANZE SEAMI MOTOKIYO.	
Notice.	78
OIMATSU. — Personnages.	98

Première partie.	99
Intermède.	105
Deuxième partie.	109
Notes	112

ATSUMORI, par KWANZE SEAMI MOTOKIYO.

Notice.	116
<i>ATSUMORI</i> . — Personnages	136
Première partie.	137
Intermède	143
Deuxième partie.	146
Notes.	153

SOTOKA-KOMACHI. — Komachi au Stûpa,
par KWANZE KWANAMI KIYOTSUGU.

Notice.	158
<i>SOTOKA-KOMACHI</i> . — Personnages.	173
Première partie.	174
Deuxième partie.	188
Notes	191

OHARA GO KÔ. — La Visite Impériale à
Ohara, par KWANZE SEAMI MOTOKIYO.

Notice.	198
<i>OHARA GO-KÔ</i> . — Personnages.	205
Première partie.	206
Deuxième partie.	215
Notes.	224

CHINESE

TABLE

Chinese	English	Chinese	English
一	one	十一	eleven
二	two	十二	twelve
三	three	十三	thirteen
四	four	十四	fourteen
五	five	十五	fifteen
六	six	十六	sixteen
七	seven	十七	seventeen
八	eight	十八	eighteen
九	nine	十九	nineteen
十	ten	二十	twenty
十一	eleven	二十一	twenty-one
十二	twelve	二十二	twenty-two
十三	thirteen	二十三	twenty-three
十四	fourteen	二十四	twenty-four
十五	fifteen	二十五	twenty-five
十六	sixteen	二十六	twenty-six
十七	seventeen	二十七	twenty-seven
十八	eighteen	二十八	twenty-eight
十九	nineteen	二十九	twenty-nine
二十	twenty	三十	thirty
二十一	twenty-one	三十一	thirty-one
二十二	twenty-two	三十二	thirty-two
二十三	twenty-three	三十三	thirty-three
二十四	twenty-four	三十四	thirty-four
二十五	twenty-five	三十五	thirty-five
二十六	twenty-six	三十六	thirty-six
二十七	twenty-seven	三十七	thirty-seven
二十八	twenty-eight	三十八	thirty-eight
二十九	twenty-nine	三十九	thirty-nine
三十	thirty	四十	forty
三十一	thirty-one	四十一	forty-one
三十二	thirty-two	四十二	forty-two
三十三	thirty-three	四十三	forty-three
三十四	thirty-four	四十四	forty-four
三十五	thirty-five	四十五	forty-five
三十六	thirty-six	四十六	forty-six
三十七	thirty-seven	四十七	forty-seven
三十八	thirty-eight	四十八	forty-eight
三十九	thirty-nine	四十九	forty-nine
四十	forty	五十	fifty
四十一	forty-one	五十一	fifty-one
四十二	forty-two	五十二	fifty-two
四十三	forty-three	五十三	fifty-three
四十四	forty-four	五十四	fifty-four
四十五	forty-five	五十五	fifty-five
四十六	forty-six	五十六	fifty-six
四十七	forty-seven	五十七	fifty-seven
四十八	forty-eight	五十八	fifty-eight
四十九	forty-nine	五十九	fifty-nine
五十	fifty	六十	sixty
五十一	fifty-one	六十一	sixty-one
五十二	fifty-two	六十二	sixty-two
五十三	fifty-three	六十三	sixty-three
五十四	fifty-four	六十四	sixty-four
五十五	fifty-five	六十五	sixty-five
五十六	fifty-six	六十六	sixty-six
五十七	fifty-seven	六十七	sixty-seven
五十八	fifty-eight	六十八	sixty-eight
五十九	fifty-nine	六十九	sixty-nine
六十	sixty	七十	seventy
六十一	sixty-one	七十一	seventy-one
六十二	sixty-two	七十二	seventy-two
六十三	sixty-three	七十三	seventy-three
六十四	sixty-four	七十四	seventy-four
六十五	sixty-five	七十五	seventy-five
六十六	sixty-six	七十六	seventy-six
六十七	sixty-seven	七十七	seventy-seven
六十八	sixty-eight	七十八	seventy-eight
六十九	sixty-nine	七十九	seventy-nine
七十	seventy	八十	eighty
七十一	seventy-one	八十一	eighty-one
七十二	seventy-two	八十二	eighty-two
七十三	seventy-three	八十三	eighty-three
七十四	seventy-four	八十四	eighty-four
七十五	seventy-five	八十五	eighty-five
七十六	seventy-six	八十六	eighty-six
七十七	seventy-seven	八十七	eighty-seven
七十八	seventy-eight	八十八	eighty-eight
七十九	seventy-nine	八十九	eighty-nine
八十	eighty	九十	ninety
八十一	eighty-one	九十一	ninety-one
八十二	eighty-two	九十二	ninety-two
八十三	eighty-three	九十三	ninety-three
八十四	eighty-four	九十四	ninety-four
八十五	eighty-five	九十五	ninety-five
八十六	eighty-six	九十六	ninety-six
八十七	eighty-seven	九十七	ninety-seven
八十八	eighty-eight	九十八	ninety-eight
八十九	eighty-nine	九十九	ninety-nine
九十	ninety	一百	one hundred
九十一	ninety-one	一百一十	one hundred and ten
九十二	ninety-two	一百二十	one hundred and twenty
九十三	ninety-three	一百三十	one hundred and thirty
九十四	ninety-four	一百四十	one hundred and forty
九十五	ninety-five	一百五十	one hundred and fifty
九十六	ninety-six	一百六十	one hundred and sixty
九十七	ninety-seven	一百七十	one hundred and seventy
九十八	ninety-eight	一百八十	one hundred and eighty
九十九	ninety-nine	一百九十	one hundred and ninety
一百	one hundred	二百	two hundred
一百一十	one hundred and ten	二百一十	two hundred and ten
一百二十	one hundred and twenty	二百二十	two hundred and twenty
一百三十	one hundred and thirty	二百三十	two hundred and thirty
一百四十	one hundred and forty	二百四十	two hundred and forty
一百五十	one hundred and fifty	二百五十	two hundred and fifty
一百六十	one hundred and sixty	二百六十	two hundred and sixty
一百七十	one hundred and seventy	二百七十	two hundred and seventy
一百八十	one hundred and eighty	二百八十	two hundred and eighty
一百九十	one hundred and ninety	二百九十	two hundred and ninety
二百	two hundred	三百	three hundred
二百一十	two hundred and ten	三百一十	three hundred and ten
二百二十	two hundred and twenty	三百二十	three hundred and twenty
二百三十	two hundred and thirty	三百三十	three hundred and thirty
二百四十	two hundred and forty	三百四十	three hundred and forty
二百五十	two hundred and fifty	三百五十	three hundred and fifty
二百六十	two hundred and sixty	三百六十	three hundred and sixty
二百七十	two hundred and seventy	三百七十	three hundred and seventy
二百八十	two hundred and eighty	三百八十	three hundred and eighty
二百九十	two hundred and ninety	三百九十	three hundred and ninety
三百	three hundred	四百	four hundred
三百一十	three hundred and ten	四百一十	four hundred and ten
三百二十	three hundred and twenty	四百二十	four hundred and twenty
三百三十	three hundred and thirty	四百三十	four hundred and thirty
三百四十	three hundred and forty	四百四十	four hundred and forty
三百五十	three hundred and fifty	四百五十	four hundred and fifty
三百六十	three hundred and sixty	四百六十	four hundred and sixty
三百七十	three hundred and seventy	四百七十	four hundred and seventy
三百八十	three hundred and eighty	四百八十	four hundred and eighty
三百九十	three hundred and ninety	四百九十	four hundred and ninety
四百	four hundred	五百	five hundred
四百一十	four hundred and ten	五百一十	five hundred and ten
四百二十	four hundred and twenty	五百二十	five hundred and twenty
四百三十	four hundred and thirty	五百三十	five hundred and thirty
四百四十	four hundred and forty	五百四十	five hundred and forty
四百五十	four hundred and fifty	五百五十	five hundred and fifty
四百六十	four hundred and sixty	五百六十	five hundred and sixty
四百七十	four hundred and seventy	五百七十	five hundred and seventy
四百八十	four hundred and eighty	五百八十	five hundred and eighty
四百九十	four hundred and ninety	五百九十	five hundred and ninety
五百	five hundred	六百	six hundred
五百一十	five hundred and ten	六百一十	six hundred and ten
五百二十	five hundred and twenty	六百二十	six hundred and twenty
五百三十	five hundred and thirty	六百三十	six hundred and thirty
五百四十	five hundred and forty	六百四十	six hundred and forty
五百五十	five hundred and fifty	六百五十	six hundred and fifty
五百六十	five hundred and sixty	六百六十	six hundred and sixty
五百七十	five hundred and seventy	六百七十	six hundred and seventy
五百八十	five hundred and eighty	六百八十	six hundred and eighty
五百九十	five hundred and ninety	六百九十	six hundred and ninety
六百	six hundred	七百	seven hundred
六百一十	six hundred and ten	七百一十	seven hundred and ten
六百二十	six hundred and twenty	七百二十	seven hundred and twenty
六百三十	six hundred and thirty	七百三十	seven hundred and thirty
六百四十	six hundred and forty	七百四十	seven hundred and forty
六百五十	six hundred and fifty	七百五十	seven hundred and fifty
六百六十	six hundred and sixty	七百六十	seven hundred and sixty
六百七十	six hundred and seventy	七百七十	seven hundred and seventy
六百八十	six hundred and eighty	七百八十	seven hundred and eighty
六百九十	six hundred and ninety	七百九十	seven hundred and ninety
七百	seven hundred	八百	eight hundred
七百一十	seven hundred and ten	八百一十	eight hundred and ten
七百二十	seven hundred and twenty	八百二十	eight hundred and twenty
七百三十	seven hundred and thirty	八百三十	eight hundred and thirty
七百四十	seven hundred and forty	八百四十	eight hundred and forty
七百五十	seven hundred and fifty	八百五十	eight hundred and fifty
七百六十	seven hundred and sixty	八百六十	eight hundred and sixty
七百七十	seven hundred and seventy	八百七十	eight hundred and seventy
七百八十	seven hundred and eighty	八百八十	eight hundred and eighty
七百九十	seven hundred and ninety	八百九十	eight hundred and ninety
八百	eight hundred	九百	nine hundred
八百一十	eight hundred and ten	九百一十	nine hundred and ten
八百二十	eight hundred and twenty	九百二十	nine hundred and twenty
八百三十	eight hundred and thirty	九百三十	nine hundred and thirty
八百四十	eight hundred and forty	九百四十	nine hundred and forty
八百五十	eight hundred and fifty	九百五十	nine hundred and fifty
八百六十	eight hundred and sixty	九百六十	nine hundred and sixty
八百七十	eight hundred and seventy	九百七十	nine hundred and seventy
八百八十	eight hundred and eighty	九百八十	nine hundred and eighty
八百九十	eight hundred and ninety	九百九十	nine hundred and ninety
九百	nine hundred	一千	one thousand
九百一十	nine hundred and ten	一千一十	one thousand and ten
九百二十	nine hundred and twenty	一千二十	one thousand and twenty
九百三十	nine hundred and thirty	一千三十	one thousand and thirty
九百四十	nine hundred and forty	一千四十	one thousand and forty
九百五十	nine hundred and fifty	一千五十	one thousand and fifty
九百六十	nine hundred and sixty	一千六十	one thousand and sixty
九百七十	nine hundred and seventy	一千七十	one thousand and seventy
九百八十	nine hundred and eighty	一千八十	one thousand and eighty
九百九十	nine hundred and ninety	一千九十	one thousand and ninety
一千	one thousand	二千	two thousand
一千一十	one thousand and ten	二千一十	two thousand and ten
一千二十	one thousand and twenty	二千二十	two thousand and twenty
一千三十	one thousand and thirty	二千三十	two thousand and thirty
一千四十	one thousand and forty	二千四十	two thousand and forty
一千五十	one thousand and fifty	二千五十	two thousand and fifty
一千六十	one thousand and sixty	二千六十	two thousand and sixty
一千七十	one thousand and seventy	二千七十	two thousand and seventy
一千八十	one thousand and eighty	二千八十	two thousand and eighty
一千九十	one thousand and ninety	二千九十	two thousand and ninety
二千	two thousand	三千	three thousand
二千一十	two thousand and ten	三千一十	three thousand and ten
二千二十	two thousand and twenty	三千二十	three thousand and twenty
二千三十	two thousand and thirty	三千三十	three thousand and thirty
二千四十	two thousand and forty	三千四十	three thousand and forty
二千五十	two thousand and fifty	三千五十	three thousand and fifty
二千六十	two thousand and sixty	三千六十	three thousand and sixty
二千七十	two thousand and seventy	三千七十	three thousand and seventy
二千八十	two thousand and eighty	三千八十	three thousand and eighty
二千九十	two thousand and ninety	三千九十	three thousand and ninety
三千	three thousand	四千	four thousand
三千一十	three thousand and ten	四千一十	four thousand and ten
三千二十	three thousand and twenty	四千二十	four thousand and twenty
三千三十	three thousand and thirty	四千三十	four thousand and thirty
三千四十	three thousand and forty	四千四十	four thousand and forty
三千五十	three thousand and fifty	四千五十	four thousand and fifty
三千六十	three thousand and sixty	四千六十	four thousand and sixty
三千七十	three thousand and seventy	四千七十	four thousand and seventy
三千八十	three thousand and eighty	四千八十	four thousand and eighty
三千九十	three thousand and ninety	四千九十	four thousand and ninety
四千	four thousand	五千	five thousand
四千一十	four thousand and ten	五千一十	five thousand and ten
四千二十	four thousand and twenty	五千二十	five thousand and twenty
四千三十	four thousand and thirty	五千三十	five thousand and thirty
四千四十	four thousand and forty	五千四十	five thousand and forty
四千五十	four thousand and fifty	五千五十	five thousand and fifty
四千六十	four thousand and sixty	五千六十	five thousand and sixty
四千七十	four thousand and seventy	五千七十	five thousand and seventy
四千八十	four thousand and eighty	五千八十	five thousand and eighty
四千九十	four thousand and ninety	五千九十	five thousand and ninety
五千	five thousand	六千	six thousand
五千一十	five thousand and ten	六千一十	six thousand and ten
五千二十	five thousand and twenty	六千二十	six thousand and twenty
五千三十	five thousand and thirty	六千三十	six thousand and thirty
五千四十	five thousand and forty	六千四十	six thousand and forty
五千五十	five thousand and fifty	六千五十	six thousand and fifty
五千六十	five thousand and sixty	六千六十	six thousand and sixty
五千七十	five thousand and seventy	六千七十	six thousand and seventy
五千八十	five thousand and eighty	六千八十	six thousand and eighty
五千九十	five thousand and ninety	六千九十	six thousand and ninety
六千	six thousand	七千	seven thousand
六千一十	six thousand and ten	七千一十	seven thousand and ten
六千二十	six thousand and twenty	七千二十	seven thousand and twenty
六千三十	six thousand and thirty	七千三十	seven thousand and thirty
六千四十	six thousand and forty	七千四十	seven thousand and forty
六千五十	six thousand and fifty	七千五十	seven thousand and fifty
六千六十	six thousand and sixty	七千六十	seven thousand and sixty
六千七十	six thousand and seventy	七千七十	seven thousand and seventy
六千八十	six thousand and eighty	七千八十	seven thousand and eighty
六千九十	six thousand and ninety	七千九十	seven thousand and ninety
七千	seven thousand	八千	eight thousand
七千一十	seven thousand and ten	八千一十	eight thousand and ten
七千二十	seven thousand and twenty	八千二十	eight thousand and twenty
七千三十	seven thousand and thirty	八千三十	eight thousand and thirty
七千四十	seven thousand and forty	八千四十	eight thousand and forty
七千五十	seven thousand and fifty	八千五十	eight thousand and fifty
七千六十	seven thousand and sixty	八千六十	eight thousand and sixty
七千七十	seven thousand and seventy	八千七十	eight thousand and seventy
七千八十	seven thousand and eighty	八千八十	eight thousand and eighty
七千九十	seven thousand and ninety	八千九十	eight thousand and ninety
八千	eight thousand	九千	nine thousand
八千一十	eight thousand and ten	九千一十	nine thousand and ten
八千二十	eight thousand and twenty	九千二十	nine thousand and twenty
八千三十	eight thousand and thirty	九千三十	nine thousand and thirty
八千四十	eight thousand and forty	九千四十	nine thousand and forty
八千五十	eight thousand and fifty	九千五十	nine thousand and fifty
八千六十	eight thousand and sixty	九千六十	nine thousand and sixty
八千七十	eight thousand and seventy	九千七十	nine thousand and seventy
八千八十	eight thousand and eighty	九千八十	nine thousand and eighty
八千九十	eight thousand and ninety	九千九十	nine thousand and ninety
九千	nine thousand	一万	ten thousand
九千一十	nine thousand and ten	一万一十	ten thousand and ten
九千二十	nine thousand and twenty	一万二十	ten thousand and twenty
九千三十	nine thousand and thirty	一万三十	ten thousand and thirty
九千四十	nine thousand and forty	一万四十	ten thousand and forty
九千五十	nine thousand and fifty	一万五十	ten thousand and fifty
九千六十	nine thousand and sixty	一万六十	ten thousand and sixty
九千七十	nine thousand and seventy	一万七十	ten thousand and seventy
九千八十	nine thousand and eighty	一万八十	ten thousand and eighty
九千九十	nine thousand and ninety	一万九十	ten thousand and ninety
一万	ten thousand	二万	twenty thousand
一万一十	ten thousand and ten	二万一十	twenty thousand and ten
一万二十	ten thousand and twenty	二万二十	twenty thousand and twenty
一万三十	ten thousand and thirty	二万三十	twenty thousand and thirty
一万四十	ten thousand and forty	二万四十	twenty thousand and forty
一万五十	ten thousand and fifty	二万五十	twenty thousand and fifty
一万六十	ten thousand and sixty	二万六十	twenty thousand and sixty
一万七十	ten thousand and seventy	二万七十	twenty thousand and seventy
一万八十	ten thousand and eighty	二万八十	twenty thousand and eighty
一万九十	ten thousand and ninety	二万九十	twenty thousand and ninety
二万	twenty thousand	三万	thirty thousand
二万一十	twenty thousand and ten	三万一十	thirty thousand and ten
二万二十	twenty thousand and twenty	三万二十	thirty thousand and twenty
二万三十	twenty thousand and thirty	三万三十	thirty thousand and thirty
二万四十	twenty thousand and forty	三万四十	thirty thousand and forty
二万五十	twenty thousand and fifty	三万五十	thirty thousand and fifty
二万六十	twenty thousand and sixty	三万六十	thirty thousand and sixty
二万七十	twenty thousand and seventy	三万七十	thirty thousand and seventy
二万八十	twenty thousand and eighty	三万八十	thirty thousand and eighty
二万九十	twenty thousand and ninety	三万九十	thirty thousand and ninety
三万	thirty thousand	四万	forty thousand
三万一十	thirty thousand and ten	四万一十	forty thousand and ten
三万二十	thirty thousand and twenty	四万二十	forty thousand and twenty
三万三十	thirty thousand and thirty	四万三十	forty thousand and thirty
三万四十	thirty thousand and forty	四万四十	forty thousand and forty
三万五十	thirty thousand and fifty	四万五十	forty thousand and fifty
三万六十	thirty thousand and sixty	四万六十	forty thousand and sixty
三万七十	thirty thousand and seventy	四万七十	forty thousand and seventy
三万八十	thirty thousand and eighty	四万八十	forty thousand and eighty
三万九十	thirty thousand and ninety	四万九十	forty thousand and ninety
四万	forty thousand	五万	fifty thousand
四万一十	forty thousand and ten	五万一十	fifty thousand and ten
四万二十	forty thousand and twenty	五万二十	fifty thousand and twenty
四万三十	forty thousand and thirty	五万三十	fifty thousand and thirty
四万四十	forty thousand and forty	五万四十	fifty thousand and forty
四万五十	forty thousand and fifty	五万五十	fifty thousand and fifty
四万六十	forty thousand and sixty	五万六十	fifty thousand and sixty
四万七十	forty thousand and seventy	五万七十	fifty thousand and seventy
四万八十	forty thousand and eighty	五万八十	fifty thousand and eighty
四万九十	forty thousand and ninety	五万九十	fifty thousand and ninety
五万	fifty thousand	六万	sixty thousand
五万一十	fifty thousand and ten	六万一十	sixty thousand and ten
五万二十	fifty thousand and twenty	六万二十	sixty thousand and twenty
五万三十	fifty thousand and thirty	六万三十	sixty thousand and thirty
五万四十	fifty thousand and forty	六万四十	sixty thousand and forty
五万五十	fifty thousand and fifty	六万五十	sixty thousand and fifty
五万六十	fifty thousand and sixty	六万六十	sixty thousand and sixty
五万七十	fifty thousand and seventy	六万七十	

CINQ NÔ

ERRATA

- Page 13, ligne 17, *au lieu de* XVI, *lire* XIV.
- | | | | | | |
|--------|--------|--|------------|-------------|---------------|
| — 26, | — 18, | — | conduire, | — | construire. |
| — 36, | — 17, | — | partout, | — | surtout. |
| — 53, | — 6 et | } — | hoppi, | — | happi. |
| — 146, | — 16, | | | | |
| — 62, | — 3, | — | égale, | — | inégaie. |
| — 100, | — 21, | — | tendu, | — | tendues. |
| — 121, | — 19, | — | devant, | — | avant. |
| — 124, | — 22, | — | sabots, | — | chevaux. |
| — 141, | — 12, | — | du, | — | de. |
| — 169, | — 9, | — | de, | — | du. |
| — 193, | — 25, | — | Bhûtathâtâ | — | Bhûtatathâtâ. |
| — 222, | — 6, | <i>après</i> sujets, <i>suppléer</i> rebelles. | | | |
| — 222, | — 9, | <i>au lieu de</i> c'est, | | <i>lire</i> | est. |
| — 231, | — 21, | — | Okugi, | <i>lire</i> | Ogi. |

AYA NO TSUZUMI. — Le Tambourin de Damas, attribué à KWANZE SEAMI MOTOKIYO.

Notice.	230
<i>AYA NO TSUZUMI.</i> — Personnages.	237
Première partie.	238
Intermède	246
Deuxième partie.	247
Notes.	252



LA COLLECTION DES
CLASSIQUES DE L'ORIENT
EST IMPRIMÉE SUR LES
PRESSES DE P. MERSCH,
L. SEITZ ET C^{ie}, 17, VILLA
D'ALÉSIA, A PARIS.

PERI N.

Cing nô.

PL

887

.P4 a

Prix : 27 francs